

Musikalisches Kunstmagazin

von

Johann Friederich Reichardt.

Wenn tauber Schmerz die Seele nagt,
Und öder Nebel sie umfängt,
Und bangend sie nach Troste fragt,
Und Heil in sich zurück sich drängt;
Musst mit Einem Himmelschall,
Hebt sie empor vom Nebelthal!

Wenn unser Herz in Freude schwimmt,
Und sich in Freude bald verliert;
Musst das Herz voll Tausend nimm,
Und sanft in sich zurück es führt:
Verschmelzt es sanft in Lieb und Pein
Und läßt vor Gott im Himmel seyn.

Im Himmel laßt der Eöne Trant
Den Durst der Pilger dieser Zeit.
Im Himmel kränzt Lobgesang
Mit Kränzen der Unsterblichkeit;
Die Sterne dort im Juchzfang
Frohlocken Einen Lobgesang.

O Himmelsgab! o Labereand!
Dem matten Waller dieser Zeit,
Geschenk, das aus der Höhe sank,
Zu lindern unser Erdenleid,
Seh, wenn mein Schifflein sich verliert,
Mir, was der Stern dem Schiffer wird.

Herder.

Erster Band.

I — III. Stück.

Berlin, 1782.

Im Verlage des Verfassers.

An

Großgute Regenten.

An großgute Regenten.

Es bedarf keine Kunst so sehr die Unterstützung der Regenten um Großgutes zu wirken, als die Tonkunst. Der Mahler kann in seiner einsamen Kammer das höchste Werk der Kunst darstellen, und darfs denn nur aussetzen, um alle Welt zu entzücken: eben so der Bildhauer, er selbst und sein Marmorblock, sind ihm genug zu seinen herrlichsten Schöpfungen: der Baumeister findet in hundert bürgerlichen Bedürfnissen und Veranlassungen seinen Wirkungskreis. Der Tonkünstler aber, soll er mehr als Freude und angenehmen Kitzel wirken, soll er mit der ganzen Allgewalt seiner Kunst, die die ganze fühlende Natur mit unwiderstehlicher Macht hinreißt, und zum Himmel erhebt, auf ganze Völker wirken, so muß der Regent ihm erst die großen Veranlassungen und all die Werkzeuge die er bedarf liefern, ihm zweckmäßige Gebäude achte Sängere und kunstsinige und kunstliebende Spieler aller wirkenden musikalischen Instrumente, und die Instrumente selbst liefern.

Der komponirende Tonkünstler mag die herrlichsten Werke schaffen, wenn er nicht zugleich die Ausüßer dieser Werke in seiner Gewalt hat, nicht auf die mit demselben Geiste mit dem er schuf wirken und durch sie wieder sein Publikum bilden kann, damit sein Werk so dargestellt und empfangen werde, wie er es hervorbrachte; so werden seine herrlichsten Werke ohne Wirkung und unerkannt bleiben.

Der Theoretiker kann die gedachtesten der Vernunft, einleuchtendsten Regeln bestimmen; der Kritiker die feinsten Bemerkungen, die besten Vorschläge zu Verbesserungen eingerissner Fehler und Mode gewordner Albernheiten vortragen; bietet der Regent nicht die Hand und schafft den Wirkungskreis zu Anwendung und nähern Bestimmung jener Regeln und Vorschläge, so kann allen Bestreben nur hier und da einzelne Künstler erleuchten, nie aber ganze große Kunstwerke der Nation genießbar und wohlthätig machen.

An wen also konnt' ich besser diesen Versuch zur Aufnahme und Veredlung der Kunst richten, als an Regenten? An Großgute Regenten durst' ich mich wenden, weil ich nicht für die Aufnahme meiner Kunst des Vorgesetzten Schätze verlange, nur auf weise Anwendung eines Theils des bisherigen Aufwands dringe und auch Mittel vorgeschlagen habe mit weniger Werkzeuge größere Wirkung hervorzubringen. Ich habe ferner in diesem Werke versucht hohen Kunstsin, hohe Begeisterung im Künstler zu wecken, aufmerksam zu machen auf die hohe Würde und seelerhebende Macht der Kirchenmusik, auf edlere, treffende, musikalische Poesie, auf edlen, großen Gesang, auf Erbauung und frühe Bildung durch Musik, auf das edlere, hohe Gefühle Kunstsin und großen Geschmack wirkende Singschauspiel, auf größere Wahrheit, Rührung und Gesangsverbreitung im kleineren Singschauspiel, auf die edle Einfachheit und Wahrheit des Volkbeglückenden Volksgesanges und Volkstanzes, auf Verbesserung des Gesanges überhaupt durch Singschulen, auf bestimmtere Bedeutung der Instrumentalmusik, auf die Wichtigkeit und Schwierigkeit der guten edlen Ausführung, auf zweckmäßigere Anwendung der Instrumente, auf Vervollkommnung der Instrumente selbst, auf effektuirende Gebäude, und endlich — worauf zuletzt fast alles beruht, auf die bessere zweckmäßigere edlere Erziehung des Künstlers. Ich habe durch Beispiele aus den Werken der größten deutschen italienischen und französischen Tonkünstler den Geist meiner in Spielereien versunkenen Zeitgenossen zu heben versucht: ich habe ganze Stücke und einzelne große Züge von Couperin, Durante, Gluck, Händel, Kaiser, Kirnberger, Leo, Lulli, Rameau, Schulz, und was mir von meinen noch nicht bekannten Arbeiten vorzüglich werth schien vorgelegt: ich habe die vorgedachten Stücke jener Meister und die neuesten Werke unserer C. P. E. Bach, Georg Benda, Fasch,

Haydn, Rolle, Wolff u. a. kritisch zu beleuchten gesucht: ich habe unsre Tonkünstler auf die edelsten auch ihnen wichtigen deutschen Schriftsteller aufmerksam gemacht, und meine eigne beste Ideen nach meinem Vermögen vorgetragen.

All dieß sind schwache Versuche und werden wenig wirken. Wirken Sie aber in unseren deutschen Regenten, nur in Einem, den hoher thätiger Eifer für Vervollung seines Volks dazu adelt, wozu ihn seine Geburt bestimmte, wirkten sie da den Vorsatz der mächtigsten aller Künste, ach ist so tief gesunkenen Tonkunst! durch wahre landesväterliche sicher fortbauende Anstalten wieder zu ihrem Adel und zu höherer Fruchtbarkeit als sie je gehabt, zu erheben, — o wie hoch belohnt wär' ich dann! —

Das geschieht nur durch ächte Kunstschulen — wozu ich nächstens einen Plan liefere, — wo der junge Zögling nicht bloß in seiner Kunst theoretisch und praktisch mit Einsicht und Gefühl und Geschmacl unterrichtet wird, wo auch sein Herz durch ächte Religion, Naturgenuß, Geschichte und Beispiel edler Lehrer edel und groß gebildet, sein Kopf durch Kenntniß der Natur, der Alten und der Welt aufgeklärt und so hoher edler Kunstsin in ihm erzeugt wird — O daß ich solche Kunstschulen noch sähe! dann wollt' ich meine Kunst, die ich aus heißer Liebe einst schon verließ, als die schönste Bestimmung, die mir werden konnte verehren, und den Fürsten, der sie so erhob mit heißer Inbrunst segnen, und sein Volk und die Menschheit wird ihn segnen, daß er die Kunst, die ist nur angenehme Zeitkürzerinn, oft Ekel erweckende Ländlerinn, höchstens nur wollüstige Schmeichlerin ist, daß er die zur seelerhebenden allgewaltigen Schöpferinn edler hoher himmlischer Gefühle erhob: und der gesegnete Fürst wird auch hiedurch ein Großguter Regent seyn.

Berlin. Am Ersten October 1782.

Johann Friederich Reichardt.

Inhalt des ersten Bandes.

Erstes Stück.

1. An junge Künstler. — — —	Seite 1	8. Merkwürdige Stücke großer Meister verschiedener Zeiten und Völker.	Seite 34
2. Der Messias. — — —	— 8	9. Reinhard Kaiser, — — —	35
3. Oden von Klopstock und Reichardt.		10. Leonardo Leo. — — —	39
a) Die Gesticne. — — —	— 13	11. Händel. — — —	42
b) Dieselbe Ode als Chor. — — —	— 14	12. Lulli. — — —	45
c) Der Jüngling. — — —	— 16	13. Fingerzeige für den denkenden und for- schenden deutschen Tonkünstler. — — —	46
d) An Cidli. — — —	— 17	14. Kunstankedoten. — — —	49
4. Ueber Klopstocks komponirte Oden. — — —	— 22	15. Kunstnachrichten. — — —	51
5. Instrumentalmusik. — — —	— 24		
6. Die Freude. } zwei Klavierstücke. — — —	— 26		
7. Raiver Scherz. — — —	— 33		

Zweites Stück.

1. Der Messias. (Fortsetzung.) — — —	Seite 53	d) Thirza und ihre Söhne ein musika- lisches Drama von J. H. Rolle.	
2. Oden von Klopstock und Reichardt.	— 56	e) Heilig mit zwei Chören von C. Ph. E. Bach. (In Partitur.)	Seite 84
a) Die höchste Glückseligkeit, als Chor. — — —	— 56	f) Ariadne auf Naxos ein Duodrama, von Georg Benda. (In Partitur.)	— 85
b) Dieselbe Ode für eine Stimme begm Klavier. — — —	— 58	g) Klaviersonaten von C. P. E. Bach Georg Benda, G. Haydn, C. W. Wolf, N. G. Bruner, und J. G. Vierling. — — —	— 87
c) Schlachtgesang. — — —	— 59	7. Merkwürdige Stücke großer Meister verschiedener Zeiten und Völker.	— 88
d) Bardale. — — —	— 60	8. Lulli. — — —	— 88
3. Ueber Klopstocks komponirte Oden. (Fortsetzung.) — — —	— 62	9. Gluck. — — —	— 89
4. Instrumentalmusik. (Fortsetzung.) — — —	— 64	10. Händel. — — —	— 92
5. Ein Klavierstück über eine Petrarchi- sche Ode. — — —	— 65	11. Stimmphysiognomik. — — —	— 94
6. Neue merkwürdige musikalische Werke.	— 69	12. Nationaltänze. — — —	— 95
a) Les Consolations des Miseres de ma vie, ou Recueil d'Airs, Romances et Duos par J. J. Rousseau. à Paris. — — —	— 69	a) Polnisch. — — —	— 95
b) Einige Singstücke aus diesem Werk.		b) Eine Polonoise von Grabowiecki fürs Klavier. — — —	— 96
α) Romance. Alexis depuis deux ans &c. — — —	— 73	c) Dieselbe für die Violine. — — —	— 98
β) Duo. Tendre fruit des pleurs &c. — — —	— 75	13. Volkslieder, — — —	— 99
γ) Chansons. sur les memes paroles. — — —	— 76	14. Fingerzeige für den denkenden und for- schenden deutschen Tonkünstler. (Fortsetzung.) — — —	— 101
δ) Aria. La mia corta favola &c. — — —	— 77	15. Kunstnachrichten. — — —	— 103
ε) Chansons. Solitario bosco ombroso. — — —	— 79		
c) Essai sur la musique ancienne et moderne. IV. Tome & III. Cahiers de Musique 4. Paris par Mr. de la Borde. — — —	— 80		

Drittes Stück.

1. Herminfried oder über die Künstler- ziehung. — — —	Seite 105	a) Das Glück des Lebens. — — —	Seite 120
2. Eingebore. Abhandlung. — — —	— 118	b) An einem Frühlingmorgen. — — —	— 122
3. Piederim Chor zu singen von Caroline Rudolphi und Reichardt. — — —	— 120	c) Das ist ein köstlich Ding dem Herrn danken! — — —	— 124
		d) An Gott. — — —	— 127
		4. Die	

Verzeichniß der Pränumeranten.

Louise Henriette Wilhelmine, regierende Fürstin zu Anhalt Dessau. 3 Exemplare.

A.

- Herr Alberti, in Hamburg.
— Apelt, Organist in Holz Kirch bey Lauben.

B.

- Herrn Bauer und Franztel, Buchhändler in Straßburg.
Herr Baumann, geh. Sekretär in Berlin.
— Bäßig, Musikus in Berlin.
— Becker, Organist in Norchim bey Göttingen.
— C. Fr. Bafmann, Buchhändler in Gera.
— H. G. von Behr, auf Schick in Curland.
— James Belfour, in Danzig
— Benecke, Oberappellationssekretär in Celle.
— von Bentzegeil, Lieutenant bey dem Norfchen Regiment in Marienburg.
— C. F. Blöde, in Schwarzenberg.
Die Böckersche Buchhandlung in Wismar.
Herr Joh. Jac. Böke, Organist in Otendorf.
— von Bonin, Lieutenant bey dem Königl. Preuss. Genß. Dames Regiment in Berlin.
— Berberg, in Leipzig.
— Brandes, Oberappellationssekretär in Celle. 2 Ex.
— Hermann Bredenkamp, d. G. G. B. in Göttingen.
— Bregardt, Post-Commissair in Hamburg.
— Christian Brückner, Candidat in Erlangen.
— Brümmer, Schreiberey in Mensewitz bey Altenburg.
— Bürgel, Cantor in Reichenbach in Schlessen.
Die Buchhandlung der Gekörten in Dessau. 2 Ex.
— Buchhandlung des holländischen Waisenhauses in Berlin. 2 Exemplar.

C.

- Herr Cressen, Hofgerichtsprocurator in Celle.
— Heinrich von Cübben, Kaufmann in Danzig.

E.

- Herr Eschmann, der jüngere in Danzig.

F.

- Herr Fleischer, Doctor in Dresden.
— Fleischer, Buchhändler in Frankfurt am Mayn. 3 Ex.
— Forckel, Musikdirector in Göttingen.
— Friederichs, Praef. chori in Danabrück.
— Abraham Friedländer, in Königsberg in Preussen.
— David Mayer Friedländer, in Königsberg in Preussen.
— Samuel Friedländer, in Königsberg in Preussen.
— Simon Friedländer, in Königsberg in Preussen. 2 Ex.
— Wolf Bernard Friedländer, in Königsberg in Preussen.

G.

- Herr Geisler, Stadthauptmann in Götting.
— Gerber, Organist in Zondershausen.
Madame Gerlach, geborne Meyer in Königsberg in Preussen.
Herr Joh. Dan. Gummert, Engellist, Registrator und Königl. polnischer Retarier in Danzig.
— Göke, in Salsfeld in Preussen.
— Joh. Heinrich Gräven, in Preuss.
— Gruner, Cantor in Gera.
— Gruber, Postmeister emeritus in Aodorf.

H.

- Fräulein von Harling, in Oldenburg.
Herr Ch. H. Hartmann, Organist in Einbeck.
— Hartung, Buchhändler in Königsberg in Preussen. 7 Exemplar.
— Hasbach, Prof. des Chors in Kasselberg.
— Hebebrand, Vorkurpater Regierungsrath in Badingen.
Frau Generalin Gräfin von Henkel in Bartenstein in Preussen.
Herr Hirschelmann, Prof. in Rood.
— Benja-

- Herr Benjamin Gottlob Hoffmann, in Hamburg. 2 Ex.
 — Baron von Hübner, Königl. Preuss. Cammerherr
 und Krieges- und Domainenrath in Stendal.
 — J. H. Heide, Musikus in Salzwedel.
 — Heise, Notarius in Riga.
 — Hummel, Commerzienrath in Berlin. 12 Exempl.
 — Hymburg, Buchhändler in Berlin. 4 Exemplar.

J.

- Herr Jacobi, Oberamtssekretär in Lützen.
 — Jerzabek, in Warschau.
 — Junius, Buchhändler in Leipzig.

K.

- Herr Keiser, in Strid. 7 Ex.
 — Graf Otto von Kesselring, auf Pfieden in Eurland.
 30 Exemplar.
 — Kammengieser, Königl. Cammermusikus in Berlin.
 — Keck, Stadtmusikus in Coswig.
 — Keller, Vorbenmeister in Leipzig.
 — Kellner, Hofcantor in Coburg.
 — M. Chr. E. Kessler, Cantor in Lützen.
 — Kimmichagen, Gesenius in Cassel.
 — Körner, Doctor in Leipzig.
 — Koppe, Buchhändler in Rostock. 2 Ex.
 — Korn der Ältere, Buchhändler in Breslau. 7 Ex.
 — K. G. Korn der Jüngere, Buchhändler in Breslau.
 — Krause, der Rechte Professor in Leipzig.
 — Kreuser, Churfürstl. Concertmeister zu Mainz.
 — Kries, Professor in Thorn.
 — Kummer, Buchhändler in Leipzig.

L.

- Herr Hofcammerath Laur, in Schwedt. 2 Ex.
 — Salomon Levin, in Königsberg in Preussen.
 — Joh. Christoph Lindenmuth, Musikus in Hamburg.
 — Thom. Per. Lüdtke, Organist in Danzig.

M.

- Herr Hatten Richter Söge von Manteuffel, in Reval.
 — Mellinger, Buchmacher in Berlin.

- Herr Meyer, Gouverneur in Scottleben.
 — von Mistschek, Lieutenant von Königl. Preuss. Kaiser-
 reutschen Dragonerregiment.
 Demoiselle Mose, in Breslau.
 Herr Müller, Geh. Kriegesrath und Bürgermeister in
 Leipzig.
 — Mylius, Buchhändler in Berlin. 2 Exempl.

N.

- Herr Nicolai, Hoforganist in Götting.
 — Neumann, Kriegesrath in Dresden. 2 Ex.
 Demoiselle Rebecca Nathan, in Königsberg in Preussen.

O.

- Herr Oertel, Commerzienrath in Hoff.
 Demoiselle Mariane Oppenheim, in Königsberg in
 Preussen.

P.

- Herr C. F. F. Paulsen, Organist in Jämsburg.
 — Petrus Penzel, in Merseburg.
 — Petri, Cantor in Baugen.
 Fräulein von Philer, in Coblenz.
 Herr Pilz, Organist in Götting.
 — Poser, Regierungsssekretär in Dresden.

Q.

- Herr Quirl, Kaufmann in Danabrad.

R.

- Herr Nathan Gottl. Rehesfeldt, in Danzig.
 — Reiber, Justizrath in Kiel.
 — Reinkasten der Jüngere, Hoboist in Danabrad.
 — Richter, Organist in Königsberg in Preussen.
 — Baron von Richthofen, auf Malisch in Schlesien.
 — Riemann, Oberprediger zu Lyben in der Mark.
 — Rimpler, in Breslau.
 — E. Röben, Cantor in Leer.
 — Röder, Kaufmann in Lübeck.

Herr

S.

Herr E. F. L. Schäffer, fürstlicher Justiziar und Gerichts-Asistent in Pless.

— Schanitz, Cabinetssekretär in Braunsfels bey Weida.

— Scheele, Advokat zu Igebon.

— Scheller, Referendar in Magdeburg.

Fräulein von Scheitherr, in Salden bey Minden.

Herr Schob, in Eckartsberge.

— Graf D. H. E. von Schönborn zu Mainz.

— Schubart, R. K. Postverwalter in Bremen.

— Joh. Beng. Sieber, in Danzig.

— Carl Friedrich Stör, in Schildberg.

— Steinacker, in Dessau.

T.

Herr Tettborn, Cantor in Zellerfeld.

— Trümper, Rittmeister und Amtspächter zu Gudensberg.

V.

Herr Vierling, Organist in Schmalkalden.

— C. B. Voigt, Hofmeister in Loßlau in Oberschlesien.

W.

Herr Weber, Haushofmeister in Badingen.

— J. A. Wenck, Präsekt des Fürstl. Chors zu Eichen.

— Weinreich, Rektor in Dörschburg bey Halberstadt.

— Westphal, Musikhändler in Hamburg. 6 Exempl.

— Werber, Buchhändler in Berlin. 3 Exemplar.

— Wiedemann, Organist in Fürstenwalde.

— Willemer, Kaufmann in Frankfurt am Main. 2 Ex.

— Wirth, Kriegesrath in Königsberg in Preußen.

Z.

Herr Zimmermann, Buchhändler in Wittenberg.

— Zinck, Herzoglicher Cammermusikus in Schwerin.

Ein Ungenannter in Hamburg. 2 Exemplar.

— — — Berlin, durch Hrn. Buchhändler Hesse.

— — — Berlin, durch Hrn. Musikus Grosse.

F. F. Reichardt's

Musikalisches Kunstmagazin.

I. Stück.

An junge Künstler.

Nur den Künstler verehr' ich, von dem man mit Wahrheit sagen mag: als Künstler zieht er die Herzen der Edlen an sich, als Mensch hält er sie fest.

Hohes Bedürfniß war es mir stets im Künstler auch den edlen Menschen zu finden: und wie selten — mit blutendem Herzen sag' ichs — wie selten fand ich ihn!

Laßt mich frey und offen zu euch reden, junge Künstler, jüngere Kunstbrüder! Vielleicht red' ich zu früh von meinen Erfahrungen und meiner daher entstandnen Gefühlart und Denkart. Ließ ichs aber später, sprach' ich gewiß nicht mit der Wärme, vielleicht auch nicht mit der Offenheit. Und dann — zu mächtig treibt mich der große, fast allgemeine Verderb der Künstler, Verfall der Kunst, und die Todtenstille die darüber brütet. Laßt mich mit Bruderherzen, zu Bruderherzen sprechen!

Erst an euch ein Wort zu seiner Zeit, Eltern, die ihr eure Kinder zu Künstlern erziehen wollt.

Von dem Tage seiner Geburt an, bemüht euch den Knaben abzuhärten, seinen Körper so stark, so allbeweglich zu machen als möglich, und laßt seinem Herzen dabei das Gefühl seiner höhern Abhängigkeit. Stark und mäßig sey sein Körper, edel folgsam seine Seele. Denn wahrlich! aus einem weichlichen, verzärtelten, eiteln, eingebil deten Knaben wird eben so wenig ein großer Künstler, wie ein glücklicher Mensch. Ohne Elastizität des Körpers keine Elastizität der Seele, ohne Stärke des Körpers keine wahre dauernde Stärke der Seele, ohne Stärke zur Verläugnung des eitel Irdischen keine Ruhe, keine Zufriedenheit, ohne diese keine Glückseligkeit — —

Defnet früh seine Seele für Schönheit, hohe edle Schönheit. Und nur dann, wenn diese ihn hinreißt, ganz ihn erfüllt, nur dann glaubt, er sey zum Künstler geboren.

Erweckt früh in ihm das Gefühl für Würde der Menschheit und lehrt ihn die Bestimmung des Menschen erkennen. Daß der Mensch hier durch Reinigung und Ergebung seines Willens und Verehlung seines Gefühls empfänglicher für künftige höhere Seeligkeit werde, das sey ihm Bestimmung des Menschen.

Dann wird er's fühlen und erkennen was er an seiner Kunst hat. Mit Inbrunst wird er sie dann umfassen, sie wie ein Heiligthum in seinem Herzen tragen, ihr ein reines, schuldbloses, edles Leben weihen, ihrer wie einer Geliebten würdig zu werden, sie durch keinen Fehltritt, durch keinen niedrigen Gedanken zu entweihen streben, ihr Geliebter, ihr Priester zu seyn, wird er dann für den höchsten Gewinn dieser Erde halten. Und wahrlich! es ist der höchste Gewinn dieser Erde.

Musikal. Kunstmagazin, 1. Stück.

U

Nichts

Nichts streut mehr unsern Pfad mit unverwelkenden Blumen, nichts öfnet mehr unsern Sinn für seligen Genuß dieser tausendfach schönen Erde, für edle Freundschaft, reine Liebe, nichts zaubert mächtiger eine neue schönere Welt um uns her, nichts erhebt unsre Seele mehr zu dem unaussprechlichen Urquell aller Schönheit, nichts reinigt veredelt uns mehr zu dem künftigen herrlichen Anschauen der höchsten Schönheit, als Du, o edle Kunst! Wer einmal an deiner Brust Lebenskraft gefogen, wer einmal den Himmel in deinen Augen erblickt, von dir hold angelächelt wurde, der achtet alle der Thorheit und Ueppigkeit nicht, aus der so viel Millionen Menschen sich Sklavenketten winden und in sinnlosem Launel an Thronen und Ruderbänke sich anketten, um ohne wahren Lebensgenuß, ohne selige Aussicht dies Leben zu durchlügen.

Auch der bessere edlere Thronbesitzer kann nur durch dich zu wahren Lebensgenuß und Losreißung weltmenschlicher Thorheit gelangen.

Auch der ärmste unglücklichste Galeereusklave kann nur durch dich sein Elend sich mildern, nur durch dich seinen Geist aus der gefesselten geängsteten Hülle schwingen.

Auch der Weise im Unglück kann nur durch dich — — Rousseau! ¹⁾ — —

Junger Künstler fühle das ganz, und dann stürze nieder vor dem, der dies deine Bestimmung seyn hieß!

Die Wirkung dieser Wahrheit auf dein Herz sey dir Maassstab ob alles was folgt für dich gesagt sey. Fühltest du dich nicht dabei von heimlicher Ahndung, von innerm Streben durchdrungen, so wird dir mein Herzenserguß eitel Thorheit seyn. Das muß er dir seyn, so bald Fürstengunst, Weibergunst, Weltbeifall, Gold und Seide, Austern und Kapwein, Pflaumfedern und Polstersitze höchster Zweck deiner Kunst sind.

Fühltest du dich aber, wie durch süße Worte der Geliebten, mächtiger zur edlen Kunst hingezogen, durchlief dein Geist einen himmlischen Augenblick, in süßer Ahndung dein ganzes künftiges edles Künstlerleben, wohl dir! So will ich dich vor mir stellen, deine Hand fest in die meine drücken, daß ich freyer begeisterter zu deinem Herzen rede.

Freiheit, Wahrheit, Liebe und edler Wirkungstrieb machen das wahre Wesen des Künstlers.

Wahre Freiheit kannst du in dem Grade nur erhalten in dem du Herr bist über deine körperlichen Bedürfnisse und kleine niedrige Neigungen, um für keinen Preis dein Gefühl der Meinung oder dein Eigensinne irgend eines Menschen aufzuopfern.

Der Tonkünstler ist hier weit übler dran als Mahler und Bildhauer: diesen ist ihr eigen Aug', ihre eigne Hand genug zur Darstellung ihrer höchsten Schöpfungen. Der Tonkünstler bedarf zu seinem Werk' Ohr, Hand und Kehle von hundertten. Daher die Wahrheit und Vollendung in den Werken großer Mahler und Bildhauer; daher die tausendfache Konvenienz und Stoppeln auch in den Werken der größten Tonkünstler.

Ohne Sänger, ohne Orchester, und ohne den Beutel eines Menschen oder eines Publikums, von dem jene bezahlt werden, kann der Tonkünstler nicht wirken. Diese werden ihm gegeben und nach deren Vortrags- und Empfangnißvermögen muß er gemeinhin arbeiten: muß, wenn ihm ein weibischer Fürst, dem eine Polonoise mehr behagt als Amphionsgesang, für Sänger die nur trillern können, einen Kato komponiren heißt, einen Kato Polonoisen trillern lassen.

Will der Tonkünstler für die ungerechtesten Anforderungen seiner Werkzeuge und ihrer Besolder taub seyn, so sind sie es wieder für seine gerechtesten Anforderungen.

Daher muß der Tonkünstler mehr noch als Mahler und Bildhauer — die es oft gethan — seine Freiheit zu erhalten suchen. Muß, wenn er nicht das höchstselbne Glück hat einen Fürsten zu finden, der, wie er, den wahren Zweck der Kunst und ihr inneres Wesen beherzigt, und die himmlische recht zu genießen strebt; oder doch einen Fürsten, der, ohne fürstliche Allprätension ihn völlig frey nach seiner eignen Empfindung und Einsicht arbeiten läßt, und all seine Gehülfsen und Werkzeuge ganz in seine Hand übergiebt, daß von ihm ihr Wohl und Weh abhänge; lieber ohne Rücksicht auf sein Jahrhundert und dessen Gold und Bücklinge allein für seine Kunst und für das Gefühl und Ohr des unbefangnen Naturmenschen und Kunstfreundes arbeiten.

Auch

1) Der edle Unglückliche nannte seine musikalische Kompositionen: Les Consolations des Miseres de ma vie.

Auch wird dir jene Aufopferung nicht so schwer werden als es gemeinen Ohren schrecklich klingt, wenn wahrer Drang, wahre Kraft zu großem Wirken in dir lebt.

Und hast du gar noch das izeben nicht selbne Glück erlebt, früh eh du dein Vermögen fühltest, für die ersten Reime deines Genies mit Fürstengunst und Weibergunst und Weltbeifall und Gold und Seide und Kapwein und Pflaumfedern und Polsterfüßen gepflegt und gemästet zu werden, und deine Kraft ist darüber nicht erschlaft — selbneres Glück! — o wie wirst du dann freudig all den üppigen, nahrungslosen, eckelerweckenden Land von dir schleudern, und mit Inbrunst deiner liebevollen Mutter Natur in die stets ofnen Arme stürzen, von ihr reinere, kräftigere Nahrung erhalten und so mit ihr in Wahrheit leben, weben und seyn.

In solchem Zustande der wahren Freiheit kann erst jedes Natur- und Kunstwerk gerade nach seiner wahren Natur auf dich wirken. So wirst du oft in einem ächten Volkliede, das Jahrhunderte überlebte, mehr wahren Kunstsinne finden, als in mancher großen Oper, angebetet von viel tausend Menschen einen ganzen Monat lang. Und wenn du vorher durch hundert Werke schulgerechter Kunstweisen, in deine Kunst wie in ein Labyrinth blicktest, wirst du nun oft durch ein Hirtenlied auf Spuren geführt werden, von denen du den Gipfel der Kunst in reinem frehem Himmelslicht erblicktest.

Denn wirst du auch erst wahren Nutzen stiften; das heißt durch deine Kunst — eigentlich, wie weiter unten, durch Verläugnung deiner Kunst — allgemeine Fröhlichkeit verbreiten können, wenn du mit frehem heiterm Sinn, alle Manier für nichts als Manier hältst, und dich ihrer — wenn ja! — nur da bedienst, wo Manier seyn darf und soll.

Daß in unsern größern Gesellschaften so wenig Leben und Fröhlichkeit herrscht, gute Leute, die zu brechen viereu herzlich froh mit einander seyn können, vor Langeweile nicht wissen wohin? so bald sie zu gehen wollen sich besamen seyn, daran ist wohl unter hundert andern kirchlichen, politischen, häuslichen und litterarischen Ursachen diese nicht eine der Geringssten, daß nichts da ist, wodurch alle zu gleichem Zweck gestimmt werden. Fröhlichkeit ist aller Gesellschaft höchster Zweck: durch nichts wird dieser Zweck schneller, sichrer, allgemeiner erreicht als durch Gesang.

Unter allen gesagten und nicht gesagten Gründen, warum wir Deutsche so wenig Gesang haben, ist dieser wieder nicht der geringste, daß die meisten unser neuer Lieder zu allgemeinem Gebrauch nichts taugen. Ein Hauptfehler daran ist, daß sie ohne Instrumentalbegleitung — oft auch samt der Begleitung — leer, unfasslich und uneindrücklich sind, so schulgerecht sie auch gearbeitet seyn mögen.

Liedermelodien in die jeder, der nur Ohren und Kehle hat gleich einstimmen soll, müssen für sich ohn' alle Begleitung bestehen können, müssen in der einfachsten Folge der Töne, in der bestimmtesten Bewegung, in der genauesten Uebereinstimmung der Einschnitte und Abschnitte u. s. w. gerade die Weise — wie's Herder treffender nennt, als man sonst nur die Melodie des Liedes benannte — die Weise des Liedes so treffen, daß man die Melodie, weiß man sie einmal, nicht ohne die Worte, die Worte nicht ohne die Melodie mehr denken kann; daß die Melodie für die Worte alles, nichts für sich allein seyn will.

Eine solche Melodie wird allemal — um es dem Künstler mit einem Worte zu sagen — den wahren Charakter des Einklanges (Unifono) haben, also keiner zusammenklingenden Harmonie bedürfen oder auch nur Zulass gestatten.

So sind alle die Lieder der Zeiten beschaffen, da unser deutsches Volk noch reich an Gesang war; da zusammenklingende Harmonie noch nicht eingeführt war, und lange nach ihrer Einführung noch auf die Kirche ihren Ursprungort eingeschränkt blieb. Seitdem diese nun aber unser Ohr so verspannte, daß sie uns bei jeder Gelegenheit notwendig ward, seitdem gleiten unsre Melodien so oberflächlich hinweg, sind nur Gewand der Harmonie. Und seitdem wir für diese gar noch ein System haben, das sich so von Anfang bis zu Ende fein schieflich mit den Lehren der ökonomischen Baukunst vergleichen läßt, fragt der Theoretiker mit Recht nach dem Fundament jedes melodischen Schritts. Je eingeschränkter nun noch immer das System wird, je enger kann auch der Kopf des Theoretikers und je stumpfer sein Sinn seyn. Daher will er nun auch schon das Fundament sehen, am hören genügt ihm nicht.

Schöne Zeiten, da das all anders war! jeder Glückliche, Unbefangene sich nicht hinstellte zu sehen oder gerade zu hören, woher und wohin? sondern es fühlte und sich seines frohen Gefühls erfreute. Nun stell sich einer hin und wart' auf's Gefühl, das ihm durch die meisten unser Gesänge werden soll!

Man wird mir freilich hundert alte Volkslieder nennen können, deren Melodien jenen Charakter des Einflanges nicht haben, die vielmehr sehr leicht die zweite Stimme zulassen, wohl gar dazu einladen. Das sind aber nicht wahre ursprüngliche Volksliedermelodien, sondern Jägerhornstücke oder Landtänze denen die Worte untergelegt worden.

Und wenn hier der Künstler mit frehem Sinn gewahr wird, daß auch bey diesen zweistimmigen Stücken überall nie andre Intervalle vorkommen als abwechselnde Terzen, Quinten und Oktaven in ihrer natürlichen Gestalt, auch alle natürlich gefundene und noch zu findende blasende Instrumente keine andre Intervalle von selbst rein geben, und sich dann seines erlernten Systems erinnert, den ersten freudigen aufschlußvollen Blick bey Wahrnehmung jener mitschlingenden Intervalle im tiefen Grundton noch einmal genießt; und dann ihm der Gedanke ans glückliche Durcharbeiten durch all die verworrenen, willkürlich hinzugefügten Verhältnisse noch einmal durchschauert — wie wird dann hier für den Künstler mit frehem Sinn alles Aufschluß seyn!

Noch ein Wort von Volksliedern. Sie sind wahrlich das, worauf der wahre Künstler, der die Irrwege seiner Kunst zu ahnden anfängt, wie der Seemann auf den Polarstern, achtet, und woher er am meisten für seinen Gewinn beobachtet.

Nur solche Melodien, wie das Schweizerlied:

Es hätt' e' Buur e' Töchterli, mit Na-me heißt es Ba-be-li, sie
hätt'e' paar Hüpfl sie sind wie Gold, drum ist ihm auch der Du-sle hold.

Nur solche sind wahre ursprüngliche Volksliedermelodien, und die regen und rühren auch gleich die ganze fühlende Welt, das sind wahre Orpheusgesänge. Wenn dabey einem, der das edle Griechenvolk im Herzen trägt, süßes Ahnungsgefühl aufgeht, dem wird's wohl.

Man kann einwerfen die Franzosen hätten solche Melodien nicht und doch sänge die ganze Nation Melodien einstimmig, die zum großen Theil billig mit der Orgel begleitet werden sollten. Nicht mit Spott und Hohn — verdient oder unverdient? — will ich hier antworten, wie wohl ichs könnte, dürfte nur erzählen wie Telemann, ein deutscher, kunstsinniger Tonsetzer vorher, aus Frankreich den Grundsatz mitbrachte: man muß alles singen können, auch den Thorzettel. Er sang alles und sang sich um die Ewigkeit: wird izt nicht mehr gesungen. —

Mit einem sehr einleuchtenden Grunde will ich jenen Einwurf rund abweisen.

Dem einsichtigen Tonkünstler, oder auch schon dem geübten Kunstohr, sind unsre gewöhnlichen unvolkmäßigen Melodien nicht so leer, nicht so unfasslich, nicht so uneindrücklich, als dem Volke: er denkt sich beim einstimmigen Singen die in der Tonfolge oft sehr schwach, oft gar nicht angedeutete Harmonie nach seiner Art hinzu und hört so in seinem Kopfe das Schnur Schnur oder Ticktack seines Leierkastens oder Hackebrots — was sind unsre Geigen und Flügel vielmehr? —

Nun haben die Franzosen in all ihren Melodien einen höchst einförmigen Gang der Harmonie, der in ihren Psalmen, wie in ihren Trinkliedern derselbe ist. Vom Gottesdienst her daran gewöhnt, ist der geringste Franzose also für seine Trinklieder in gleichem Fall mit unserm Tonkünstler bey unsern gewöhnlichen Gesängen. So gar nicht unser gemeine Mann, der unsern himmlisch reinen, hocheinfachen, göttlichreichen Choralgesang gar nicht so ganz deutlich faßt und hernach in Alltagsgesängen wiederfindet ³⁾.

Daß

2) Dieser Fall scheint mir nicht ursprünglich rein.

3) Lange war mir der Choral, der seine Bedeutung und Würde von der zusammenklingenden Harmonie erhält, ein wich-

tiger Einwurf bey meinen Zweifeln über die Wahrheit der zusammenklingenden Harmonie. Allein — im Choral vertritt die Harmonie, die Stelle des Rhythmus, dissonierende und consonierende

Daß aber auch in unserm gemeinsten Volke für wahren einflängigen Volksgesang Sinn und Trieb liegt, kann jeder bemerken, der drauf Acht haben will, wie es sich die Zillerischen Liedermelodien — die mit Standfuß seinen unter all unsern Melodien, dem wahren Volksgesange am nächsten kommen — wie es sich die oft abändert und immer mehr simplifizirt, daß sie zuletzt fast Volklieder werden. Liedern, die das nicht werden mögen, geben sie bald eine so lebhafteste Bewegung, daß sie ihren ursprünglichen Landtänzen ähnlich werden, bald wenden und beschneiden sie sie zu Jägerhorn-Posthornstücken.

Warum aber findet auch der aufmerksamste Beobachter bey allen europäischen Völkern keine neue wahre Volklieder? Staatsverfassung thut freilich viel: die drückte aber auch sonst. Ich denke das wichtigste ist, daß das schöne Naturbedürfniß Kunst, die Kunst gar Handwerk geworden! Vom Oberkapellmeister des Fürsten bis zum Bierfiedler, der die Operette in die Bauernschenke trägt, ist ja fast alles izt nachahmender Handarbeiter für gangbaren Marktpreis. Zum vollen Unglück sind ihrer gar so viele, daß die Konkurrenz nie unter die Käufer kommen kann, immer bey den Verkäufern ist. Daher denn auch der höchste Gipfel des izigen sogenannten Künstlers dieser ist, die größte Summe der Narrheiten seines Bezahlers mit einmal zu befriedigen. Und dieß hat einen so allgemein fatalen Einfluß aufs ganze Volk, daß wenn auch Obrigkeit und Pächter einmal ein frohes Gefühl im Menschen zum Aufwallen kommen läßt, dieser nicht mehr geraden ungetrübten Sinn genug hat es aus sich selbst und nach seiner eignen Natur zu äußern, immer singt der überall fertige Spielmann aus ihm. Anstatt daß alte Jägerlieder ganz den Charakter des nachtfrohen Lauschers und Erhaschers an sich tragen, aus Fischerliedern das heimliche Wasserleben athmet, aus Hirtenliedern ruhige Heiterkeit ausgeht, und alle lebendigen Ausdruck wahrer Freud' und wahres Leids tönen — 4).

Auch unsern Künstlern, die doch wäñnen den höchsten Gipfel der Kunst erreicht zu haben, bleibt es die schwerste Aufgabe ein Lied in wahren Volkssinn zu machen. Woher das? Wir haben nur zwey Gattungen unter unsern Künstlern — drey vier einzelne Männer ausgenommen, die wie große Männer aller Art zu keiner Gattung gehören — Der eine Theil versteht Harmonie, nichts weiter als Harmonie und hält die für alles. Der andre versteht nichts von der Harmonie und will überall scheinen als verständig' er sie, müßt er sie verstehn, und überall anwenden.

Daß jene, die oft achtungswürdige Kenntnisse, zuweilen auch wohl Kunsttalent besitzen, einzelnes Studium der Harmonie für ganzes Studium der Kunst halten, und daß diese oft bey vielem Genie nichts von der Harmonie verstehen, liegt beydes in der Verworrenheit unsers Systems, und in der noch verworrenern gewöhnlichen Lehrart desselben.

Der junge feurige Kunstmann schaudert zurück beim Anblick des chaotischen Gewebes einzelner Regeln: der Kältere, der sich glücklich hindurch arbeitet mißt den Grad seiner Einsicht nach den mühevollen Jahren, die sie ihm gekostet, und hat hernach nicht Blick und wahre Kunstliebe genug vieles Erlernte für das zu halten, was es ist: nichts; hält vielmehr, geht er in die übrigen Theile der Kunst ein, alles was diesem oder jenem gelernten Wesen zuwider läuft für Reflexen; da es ihn doch billig auf sein erlerntes System aufmerksam machen sollte.

Dieses Uebel muß desto allgemeiner seyn, je weniger seines richtiges Gefühl, großer Blick fürs Ganze allgemein ist und je weniger die übrigen Theile der Kunst, gleich der Harmonie, in Regeln festgehalten, festgesetzt werden können. Und doch muß jedem vorurtheilfreyen Menschen gerade dieses drauf führen, daß unsre Harmonie, deren System jedem Dumkopf anpaßt, nicht das innre wahre Wesen der Kunst ist, sondern nur ein Theil, vielleicht nur durch Spekulation gefundener auf Konvenienz gegründeter, willkührlich hinzugefügter Theil, der durch falschen Gebrauch eben so sehr die Kunst entstellt, als er bey rechter Anwendung sie wahrlich erhöhen veredeln kann. Wo es aber nicht um Hobeit und Adel zu thun ist, kömmt zusammenklingende Harmonie meistens in die Quere. Dies sagt das Herz, oft gar dem Ohr entgegen.

rende Akkorde geben eben so Bewegung und Ruhe wie Aufschlag und Niederschlag — künftig mehr hlevon.

4) Wie ich mir für uns gehörige Vliedermelodie denke, von solcher Art hab' ich vor kurzem deutschen Männern, zu Liedern, die sich für deutsche Männer ziemen, etwige in die Hand Musikal. Kunstmagazin, 1. Stück.

Uebersetzungen, unter dem Titel: Frohe Lieder für deutsche Männer, bey der Buchhandlung der Gelehrten in Dessau zu finden. Ich kann mich hier des Wunsches nicht erwehren, daß uns doch Herr Schulze wahrer Volksgesänge mehr gäbe! Nur sehr wenigen Tonkünstlern ist hiezu die Natur so hold, die Kunst so unterthan als ihm.

B

Ueberall, wo nur schönes Naturbedürfnis befriedigt seyn will, ist beim Künstler Verläugnung der Kunst — nicht Unwissenheit in der Kunst — höchste Kunst. Auf diesem höchsten Gipfel ist der Künstler erst wieder dem reinen unbefangenen schönorganisirten, glücklichen, kunstinnigen Naturmenschen gleich. Dieser kann nur Volklieder singen, jener nur sie machen.

Mit all diesem wollt' ich nun aber nicht sagen, Volklieder wären einiger Zweck und höchster Gipfel der Kunst: Kunst müsse nun das ersetzen was uns der Mensch versagt. Wenn Veredlung des Gefühls, Andacht, Aufschwung von der Erde unsrer Bestimmung angemessener ist, als Erdenfröhlichkeit und Erdentrauer, die nur Mittel nicht Zweck uns seyn sollen, so sind sie auch höherer Kunstberuf.

Der Künstler, der diesen hohen, nur gefühlten geahndeten Beruf in sich spürt, der strenge alle Kräfte seiner Seele an, studiere jeden einzelnen Theil der Kunst, müsse alles Gefundene, erkenn' es dafür was es ist und wähle und verwerfe nach dem es auf ihn wirkt. Denn alles, auch das deutlich Erkannte, muß dem Gefühl des Künstlers unterworfen bleiben. Dies ist seine wahre Freiheit. Dies allein giebt seinen Darstellungen Wahrheit. Nur für sich muß er arbeiten, oder er arbeitet für niemanden: nur für sich und damit für Tausende.

Es bleibt ewig wahr: der Künstler kann nur das wahr darstellen, was er selbst fühlt. Wer nur Freud' und Leid fühlen kann oder mag, wie sie rein die Natur hier giebt, der kümre sich um alle Kunstregeln nicht. Jener Ausdruck ist nicht Werk der Kunst. Halbes Studium der Kunst ist nicht näher der Natur als ganzes. Nur ganzes Studium bringt erst wieder der Natur nah.

Nur der Blick über diese Welt hinaus wandelte schönes Naturbedürfnis in Kunst. Nur dahin würde die Kunst. Nur zu diesem Wirken bieten sich Naturgefühl und Kunst freundlich die Hand. Nur unseliges Hinabsinken von der Himmelshöhe in faule Erdensümpfe hat unsre himmlische Kunst zum Erdengewerbe hinabgewürdigt. Dort Aufschwung nach der Höhe in unserm himmlischreinen hocheinfachen göttlichreichen Choralgesang. Hier wolüstiges Kükeln und Einwiegen im kindischspielenden, witzigverkräuselten armseiligen Modesingsang und Klingklang.

Dieser Mangel an wahrem Kunstsinne beim Tonkünstler verursacht sehr natürlich beim Volke eben solchen Mangel an wahrem Kunstgeschmack. Daher auch bei beiden so wenig wahre Liebe und Eifer für alles was wahrhaftig schön und edel ist, daß der Künstler, der ein Herz im Leibe hat, wenn er nicht gar seine Kunst anekelt, sich doch mit ihr verschließt, ihr in geheim huldigt, in geheim seine besten Opfer bringt und dem Publikum nur das hinwirft was er seiner und seiner Göttin unwerth achtet. Ein geschriebenes Blatt was mir mancher wahre Künstler auf meinen Reisen aus seinem verborgnen Schatze gab, war oft unendlich mehr werth als zwanzig gestochene und gedruckte Werke desselben Mannes, zubereitet für das enge Herz seiner gnädigen Käufer und den Eisenkrämersinn seines Notenverlegers.

Diese Sklaverei für Notenhändler und Modeton zu arbeiten ist die ärgste unter allen, ist Kleinrämerei und mergelt aus bis auf den letzten Tropfen lebenden Bluts. Die blinde rasende Wuth mit der unsre izegen Künstler sich in dies Schandgewerbe stürzen, hat uns die besten, sonst edelsten, gar Originalkomponisten geraubt. Männer, die sich sonst bis zur Affectation scheuten ihren besten Nebenkünstlern nur in Nebendingen der Form ähnlich zu seyn, geben uns igt fast nichts anders als Rondeaux und Adagios mit Trommelbässen.

Kommt zum Geiz nach Gold und Händegeklatsch noch die übergroße Thorheit hinzu, auch dem Alltagszeitung- und Journalkritiker gefallen zu wollen, dann erlischt jeder Funke von Wahrheit und Freiheit in deinen Werken. Dann darfst du nur noch selbst die Kritik zu deinem eignen Brodgewerbe machen, um der schlechteste Künstler und schlechteste Mensch zugleich zu seyn.

Willst du groß und glücklich seyn, junger Künstler, so verachte all die kleinen elenden Behelfe, die Menschen, ihrer Würde uneingedenk erfunden und geheiligt, um sich und andern Achtung anzulügen; reiße dich von aller Kleinheit los: sey wahrhaft frey.

Dann wird nichts deines Herzens sich bemestern als Liebe. Liebe die Göttinn deiner Kunst. Sie sang zuerst aus dem Menschen, und der ganzen lebenden, singenden Natur; sie nur singt zum Herzen wie sie aus dem Herzen singt. Allumfassende Liebe erfülle deine ganze Seele. Ueberall, wo reine Liebe dich führt, gehst du sicher dem Gipfel deiner Kunst, wie deines Glücks entgegen.

Scheu' auch gesellschaftliche Bande nicht, wenn reine Liebe dich hineinfügt. Es ist keine wahre Freiheit, wo nicht Ruhe des Gemüths ist. Und diese Ruhe findest du nur im festen unauflöslich verwebten Bande mit dem Weibe,

Weibe, das deine Seele liebt. Und tausendfache neue niegeahndete Liebesgefühle leben in deiner Seele auf und befesten dein Wesen und dein Glück, wenn du dich, dein Weib in schönen lieben kleinen Menschen wiederfindest. Des ist unaussprechliche Seeligkeit unermessbarer Seelenfriede in seinem kleinen Hause eine bessere, selbstgeschaffne bessere Welt zu haben, nur über meine wirthliche Hauschwelle treten zu dürfen, um jeden Mißmuth, erzeugt durch Weltverderbtheit sogleich schwinden zu sehen, jede Kraft hier frey zur Vervollkommnung meiner Lieben anwenden zu können, die ich in der größern Gesellschaft oft nicht anwenden durfte nicht konnte!

So nur erzeugt und erhält Liebe edlen Wirkungtrieb. So nur, als Mensch gewöhnt, den Ungeßüm des innern Strebens zu großem Wirken zurückzuhalten, nicht mit Wuth — sey's auch Liebeswuth — dem gewaltig fortreisenden Strom des Verderbens entgegen zu drängen, lieber sich, seinen Lieben und durch diese der Nachwelt, vielleicht auch noch seinem Zeitalter mit all seinen Kräften zu leben; so nur, dieser Weise nur, kann auch als Künstler sein Zeitalter edel verläugnen und für sich, für die, die ihm gleichen, in allen künftigen Zeiten gleichen werden und auf diesem Wege vielleicht künftig einmal für alle Großgutes wirken.

Ursprung und Zweck der Kunst ist heilig: heilig werde sie auch betrieben. Nur da, wo's drauf ankommt den Menschen über sein schlechteres Selbst, über sein Zeitalter, über diese Erde zu erheben, da nur werde die Kunst angewandt. Und da, wie kann, wie wird sie da wirken! Wie hohe Vorgefühle künftigen seligen Anschauens, wie hohe Wahrheit, Freiheitgefühle wirken und befesten! Wie Einen gegen hundert gegen alle Großen und Kleinen der Welt mit Muth und Stärke zum Angreifen und Vollenden bewaffnen wenn's Wahrheit, Freiheit, Wohl der Menschheit für heut und für ewig gilt!

Nur der, der sie ganz zu vollenden vermag, werde hinzugelassen; und dessen Wirken wird auch stets heilig, edel seyn. Lebt er in einem Zeitalter und unter Menschen denen nichts heilig ist, so wird er für sie, wie sie sind, nicht Künstler seyn wollen. Er wird für sein Herz und für die wenigen, die er im Herzen trägt arbeiten und so gewiß, sey's auch ungesehn und unerkannt, spät oder früh Veredlung der Menschheit wirken.

Nouveau! edler lieber Wahrheitforscher und Seher! auch da mir unaussprechlich liebenswürdig wo du sie nicht fahst: denn nur übergroßer hochentflammter Eifer für Wohl der Menschheit ließ dich oft die innre Stimme deines himmlischen Genius nicht vernehmen. Gewiß, wie du den Menschen die ihnen verderblich gewordenen Künste nehmen wolltest, weil sie sie zu leicht überall mißbrauchen, gewiß sagte dir da dein Genius, was mir, früh belebt von reiner hoher Liebe für Wahrheit und für dich, mein Herz igt sagt. Aber das Elend der Menschen zog in seinen häßlichsten schrecklichsten Gestalten zu nah deiner engelarten Seele vorüber, um ihn ganz zu vernehmen; nur halb vernahmst du ihn, wolltest nur als Ausnahme einige außerordentliche Genieen Kunst treiben lassen, da hier doch so äußerst nah die ganze Entscheidung der wichtigen Frage liegt:

Alle höhere Kunst entsprang durch Erhebung der menschlichen Seele über dies Erdenleben. Alle höhere Kunst war überall im Anfang Sprache der Menschen mit den Göttern, und dann Aushauch, laut Bild des veredelten freyen Menschen. So immer Tochter hoher edler Gefühle. Auch uns gab neubeseelter Aufschwung zum Himmel neubelebte Kunst. War jener der größeren Menschenwelt geworden, würd' auch diese nun groß und vollkommener seyn. Nur auf diesem hohen edlen Wege kann Kunst zur Veredlung Befeligung des Menschen angewandt werden, und auf diesem Wege können auch nur wahre genievollte Künstler wirken, alle andre müssen denn Handlanger bleiben. Alle Herabwürdigung der höheren Kunst zu kleinen unwesentlichen Erdbedürfnissen, zu üppigen Menschenfindeleyen und Narrenteidungen ist Verderb für die bessere Menschheit, kann auch nur dem schon verdorbnen Menschen nützen. Zu reiner Naturfreude bedarf der Mensch keine Kunst, so lange sein schöner Natursinn ungetrübt bleibt. Kunst befriedigt kein schönes Naturbedürfniß, trübt vielmehr da wo sie zum Verklären zu schwach ist den reinen Natursinn, der es zu befriedigen vermag.

Durchglüht dich nun, junger edler Mann, Freiheit, Wahrheit, Liebe, edler Wirkungtrieb, dann lebst du in wahrem Künstlerwesen, dann ist deine Seele voll hoher Begeisterung. Und hierinn liegt alles was ich dir als Mensch und Künstler sagte und nicht zu sagen vermochte:

Strebe nach hoher Begeisterung!

D e r M e ß i a s.

So bald der wahre Künstler anfängt seinen höhern Beruf zu ahnden; sucht er in der Welt um sich herum einen Gegenstand, der ihn begeistere, daß er durch seine Darstellung wirke auf sein Volk und es vereble. Aber er sucht in unsrer Welt vergeblich. Wo ist der edle Gegenstand, dem unser Volk so vertraut, so allempfänglich wäre, daß der Künstler, der nur die Wirkung des Ganzen, nur den Totaleindruck darstellen kann, aller leidigen Expositionen und Entwicklungen sich überheben könnte? Und so lange der Tonkünstler diese Banden mit sich herum schleppt, kann er nicht wahr und groß wirken.

Vergeblich sucht er in seinem erstorbenen Vaterlande! Traurig späht sein Blick nach der Entflohenen, nach der Stätte die sie einst beseligte — und siehe! sein durch Liebe gebühnter Sinn sieht die himmlische in heiligen Hainen sich niederlassen, sieht sie in geweihten Tempeln allgewaltig wirken auf die Himmlanstrebenden, sieht sie dann in geweihten Tempeln entweihen und zu ihren seligen Himmeln zurückfliehen. Mit heißen Thränen der Sehnsucht und süßen Ahnung, strebt er ihr nach und stößt die Unheilige weit von sich, die sich so frevelhaft an die Stätte der Entflohenen gesetzt hat.

So strebe' ich litt' ich lange; bis mir einst die Langersehnte den neuen Himmel aufschloß, in dem ich nun selig bin.

Ich war noch ein Knabe; da schon war Klopstocks *Messias* mein erstes selbstgewähltes und hernach eine lange Zeit fast mein einziges Buch. Oft hatt' ichs nur in seliger Ahnung gelesen, dann vertrauter; aber nun gab sie, die Langersehnte, ihn mir in die Hand, und siehe! mir ward ein Aufschluß, der mich als Mensch und Künstler beglückt. Ich erblickte in diesem allumfassenden Meer einen lyrischen Strohm durchs Ganze hindurch, der mir all die Wege bahnte, die ich lange dunkel geahndet, und auf denen ich so gerne dem folgenden Volke glücklich voranschritte. Jeder große Moment der großen Geschichte wird in den Himmeln von fernernden Seraphen und Seelen der Seligen in himmlischen Gesängen, besungen. Und all diese hohen Gesänge hängen so herrlich aneinander, oder lassen sich so leicht zu einander stellen, machen dann ein so großes lyrisches Ganze, daß dem Tonkünstler für seine Kunst und seinen großen Zweck nichts zu wünschen übrig bleibt.

Hier, und nur hier, ist nun der Tonkünstler aller unlyrischen Expositionen überhoben. Die Geschichte ist, wo nicht in aller Herzen, doch in aller Gedächtniß, jeder ist hier im Stande zu folgen; jeder Totalausdruck findet seine Stätte bereitet und kann Totaleindruck machen. Auch ist Klopstock gerade in diesen lyrischen Gesängen am volkmäßigsten; die edelste höchste Simplizität, der ausdrucksvollste mahlerische Versbau — in dem Klopstock so unübertrefbar, so einzig ist — alles macht diese Gesänge zum Ideal musikalischer Poesie für wahre Musik.

Seit einigen Jahren hab' ich der musikalischen Bearbeitung dieses großen Werks, die schönsten glücklichsten Stunden meines verflohenen und künftigen Lebens geweiht; bin fest entschlossen es nur mit mir selber und bis zu seiner gänzlichen Vollendung nur für mich selber zu bearbeiten, damit keine Konvenienz, keine Kunstmode, keine äußere Einwirkung, welcher Art sie auch sey, das Werk zu etwas anderm mache, als es durch mich selbst werden kann, und ichs auch am Ende noch ganz in meiner Gewalt habe.

Aber die schöne große herzerhebende Idee will ich nicht bis dahin für mich behalten, sie kann vielleicht mehr in dem Herzen junger edler Künstler wirken, als alles was ich sonst zu sagen und darzustellen vermag. Ich will hier den Anfang der Poesie, wie ihn Klopstock gebilligt, abdrucken lassen, und künftig mehr davon geben.

Der Messias.

Chor der Himmel. ¹⁾

Halleluja, ein feyerndes Halleluja, o Erster,
 Sey dir von uns unaufhörlich gesungen! Zur Einsamkeit sprachst du:
 Sey nicht mehr! und den Wesen: Entwickelt euch! Halleluja!

Eloa. ²⁾

Ihr wißt es, o Geister,
 Wie die neue Natur in liebenswürdiger Schöne
 Da sich erhob, wie in eurer Gesellschaft die Morgensterne
 Vor dem Schöpfer sich neigten. Allein jetzt wird sein Messias,
 Sein unsterblicher Sohn viel größere Thaten vollenden.
 Eilt, verkündigt es seinen Geschöpfen. Sein Sabbath erhebt sich,
 Jetzt mit dem freyen Gehersam und Leiden des großen Messias.
 Gott Jehova nennt ihn den Sabbath des ewigen Bundes.

Chor der Engel. ³⁾

Gott ist die Liebe!

Adam. ⁴⁾

(Zum verkündigenden Seraph.)

Sey mir gegrüßet, begnadigter Seraph, du Friedensbotte,
 Da die Stimme deiner erhabenen Sendung erschallte,
 Hub sich mein Geist in Jubel empor. Du theurer Messias,
 Kennst' ich dich auch, holdselig in jener menschlichen Schönheit,
 Wie der Seraph hier, sehn! ach in jener Gestalt der Erbarmung,
 Die du fohrest, in ihr mein gefallnes Geschlecht zu versöhnen.
 Zeige mir, Seraph, die Spur, wo mein Erlöser gewandelt,
 Mein Erlöser und Freund, ich will ihn nur ferne begleiten!

Kußstätt

1) 1. Gesang Seite 11 nach der neuesten großen Ausgabe.

2) 1. Gesang S. 18.

3) 1. Gesang S. 15.

4) 1. Gesang S. 19.

Aufgeht jenes Gebets, wo unser Mittler sein Antlitz
 Aufhub, schwur, er wollte die Kinder Adams erlösen,
 Dürfte der erste der Sünder mit Freudenthränen dich anschau!
 Ach ich war ja vordem dein erstgeborner Bewohner,
 Mütterlichs Land, o Erde! Wie sehn' ich nach dir mich hinunter!
 Deine vom Donnerworte des Fluchs zerstörten Gefilde
 Wären mir, in des Messias Gesellschaft, den jenes Todes
 Leib umhüllet, welchen ich dort im Staube zurückließ
 Lieblicher, als deine Gefilde nach himmlischen Auen erschaffen,
 O Paradies, verlorner Himmel!

Chor der Seraphim. 5)

Wir wollen dereinst die Trümmern alle versammeln!
 Eben diese Wohnung der Sterblichkeit, dieses Gebeine,
 Das die Hand des gewaltigen Todes so traurig entstellt hat,
 Soll mit dem Morgen des Richters zur neuen Schöpfung erwachen!

Benjamin und Jedidda. 6)

(Zwei selige befreundete Seelen.)

Benjamin.

Ist das nicht, o Jedidda, der holde vertrauliche Lehrer?
 Ist's nicht Jesus, von welchem der Seraph es alles erzählte?
 Ach ich weiß es noch wohl, wie er uns inbrünstig umarmte.
 Wie er uns an die klopfende Brust mit Zärtlichkeit drückte.
 Eine getreue Zähre der Huld, die seh ich noch immer,
 Rehte sein Antlitz, ich küßte sie auf, die seh ich noch immer!

Jedidda.

Und da sagt' er, o Benjamin, unsern umstehenden Mittern:
 Werdet wie Kinder, sonst könnt ihr das Reich des Vaters nicht erben.

Benjamin.

Ja, so sagt' er, Jedidda. Und der ist unser Erbsitzer;

Beide.

Durch den sind wir so selig! Umarme deinen Geliebten!

Adam.

5) 1. Gesang Seite 25.

6) 1. Gesang S. 26.

A d a m.)

Schönster der Tage, du sollst vor allen künftigen Tagen
 Festlich und heilig uns seyn, dich soll vor deinem Gefährten,
 Kehrt du wieder zurück, die Seele des Menschen, der Seraph
 Und der Cherub, beim Aufgang und Untergange, begrüßen.
 Steigst du zur Erd' herab; verbreiten dich Orione
 Durch die Himmel; und gehst du am Throne der Herrlichkeit Gottes
 Strahlend hervor: so wollen wir dir in feyerndem Aufzug,
 Jauchzend mit Hallelujagesängen entgegensegnen!
 Dir, unsterblicher Tag, der du unsern getrübtem Auge
 Gott, den Messias, auf Erden in seiner Erniedrung entdecktest!
 O von Adam der Schönste! Messias in menschlicher Bildung!
 Wie enthüllt sich in deinem erhabenen Antlitz die Gottheit!

E v a.

Selig bist du und heilig, die du den Messias gekahrenst,
 Seliger du, als Eva, der Menschen Mutter. Unzählbar
 Sind die Edhne von ihr, und sind unzählbare Sünder.
 Aber du hast Einen, nur Einen göttlichen Menschen,
 Einen gerechten, ach Einen unschuldigen theuren Messias
 Einen ewigen Sohn, (ihn schuf kein Schöpfer!) geboren!
 Bärtlich seh ich, mit irrendem Blick hinunter zur Erde;
 Dich Paradies, dich seh ich nicht mehr. Du bist in den Wassern
 Niedergestürzt, im Gericht der allgegenwärtigen Sündflut!
 Deiner erhabnen umschattenden Cedern, die Gott selbst pflanzte,
 Deiner friedsamten Laube, der jungen Tugenden Wohnung,
 Hat kein Sturm, kein Donner, kein Todesengel geschonet!
 Bethlem, wo ihn Maria gebahr, ihn brünstig umarmte,
 Sey du mir mein Eden; du Brunnen Davids, die Quelle,
 Wo ich göttlich erschaffen zuerst mich sahe; du Hütte,
 Wo er weinte, sey du mir die Laube der ersten Unschuld!
 Hätt' ich dich in Eden geboren, du Göttlicher, hätt' ich
 Gleich nach jener entsetzlichen That, o Sohn, dich geboren;
 Siehe, so wär ich mit dir zu meinem Richter gegangen;

Da, wo er stand, wo unter ihm Eden zum Grabe sich aufthat,
 Wo der Erkenntniſſe Baum mir fürchterlich raufchte, die Stämme
 Seiner Donner den Richterspruch des Fluches mir aus sprach,
 Wo ich in bangem Erbeben verfaul, zu sterben verfaul, da
 Wär' ich zu ihm gegangen; dich hätt ich weinend umarmt, Sohn!
 In mein Herz dich gedrückt, und gerufen: Fürne nicht, Vater!
 Fürne nicht mehr, ich habe den Mann Jehova geboren!

A d a m.

Heilig bist du, anbetenswürdig, und ewig, o Erster!
 Der du deinen göttlichen Sohn von Ewigkeit zengtest,
 Ihn, nach deinem Bilde gezeugt, zum Erlöser der Menschen,
 Meines von mir bereinten Geschlechts, erbarmend erwähltest.
 Gott hat meine Thränen gesehen; ihr habt sie gesehen,
 Seraphim und sie gezählt; auch ihr, ihr Seelen der Todten,
 Seelen meines entschlafnen Geschlechts, sie alle gezählet.
 Wärst du nicht, o Messias, gewesen; die ewige Ruhe
 Hätte selbst mir traurig, und ungenießbar geschienen.
 Aber von deiner göttlichen Huld, von deiner Erbarmung,
 Stifter des ewigen Bundes, von ihr umschattet, da lern' ich
 Selbst in der Wehmuth Schmerz mehr Seligkeiten empfinden.

A d a m u n d E v a.

Und nun trägt du sein Bild, das Bild des sterblichen Menschen,
 Gottmensch, Mittler, dich beten wir an! Vollende dein Opfer,
 Das du für uns, Weltriichter, für uns zu vollenden herabstiegest.
 Mache die Erde bald neu, die du zu verneuen beschlossdest,
 Dein und unser Geburtsland! Komm gen Himmel zurücke!

C h o r d e r S e l i g e n.

Komm, sey begrüßt in deinen Erbarmungen, Gottmensch, Mittler!

O d e n.

Die G e s t i r n e.

Clavier. 1)
Seyerlich.

Es tönet sein Lob Feld und Wald, Thal und Gebirg, das Gestad' halset, es donnert das
 Meer dämpf brausend des Unendlichen Lob, siehe des herrlichen Uners-
 reich ten von dem Danklied der Natur. —

Es tönet sein Lob Feld, und Wald, Thal und Gebirg,
 Das Gestad' halset, es donnert das Meer dämpfbrausend
 Des Unendlichen Lob, siehe des Herrlichen,
 Unerreichten von dem Danklied der Natur!

Es singt die Natur dennoch dem, welcher sie schuf,
 Ihr Gesön schallet vom Himmel herab, lautpreisend
 In unwidkender Nacht rufet des Strahls Gefährte
 Von den Wipfeln, und der Berg' Haupt es herab!

Es rauschet der Hain, und sein Bach lispelt es auch
 Mit empor, preisend, ein Seyrer, wie er! die Luft, wehrt
 Zu dem Vogen mit auf! Hoch in der Wolke ward
 Der Erhaltung und der Huld Vogen gesetzt.

Und schweigst denn du, welchen Gott ewig erschuf?
 Und verstummst mitten im Preis' um dich her? Gott hauchte
 Dir Unsterblichkeit ein! Danke dem Herrlichen!
 Unerreicht bleibt von dem Aufschwung des Gesangs

Der Geber, allein dennoch sing', preis' ihn, o du
 Der empfing! Seyrendes Ehor um mich her, ernstfreudig,
 Du Erheber des Herrn, tret' ich herzu, und sing
 In Entzückung, o du Ehor, Psalme mit dir!

Der Welten erschuf, dort des Tags sinkendes Gold,
 Und den Staub hier voll Gewürmegebrang, wer ist der?
 Es ist Gott! Es ist Gott! Vater! so rufen wir an;
 Und unzählbar, die mit uns rufen, seyd ihr!

Ich preise den Herrn! preise den, welcher des Mondes
 Und des Tods kühlender, heiliger Nacht, zu dämmern,
 Und zu leuchten! gebot. Erde, du Grab, das stets
 Auf uns harret, Gott hat mit Blumen dich bestreut!

Menschaffend bewegt, steht er nun auf zum Gericht,
 Das geheimdeckende Grab, das Gefühl der Saat, Gott!
 Es erwachet, wer schläft! Donner entläßt dem Thron!
 Zum Gericht hallts! und das Grab hehrt, und der Tod!
 Klopstock.

1) Man beurtheile den Gang der Stimmen in dieser Ode nicht nach diesem zusammengebrängten Clavierauszuge, sondern nach dem ausgeföhten Ehor auf der folgenden Seite.

Die Gestirne.

Chor.
Feyerlich.

Distant.

Es ist = net sein Lob Feld und Wald, Thal und Ge = birg', das Ge = stad' hal = let, es don = nert das

Alt.

Es ist = net sein Lob Feld und Wald, Thal und Ge = birg', das Ge = stad' hal = let, es don = nert das

Tenor.

Es ist = net sein Lob Feld und Wald, Thal und Ge = birg', das Ge = stad' hal = let, es don = nert das

Bass.

Es ist = net sein Lob Feld und Wald, Thal und Ge = birg', das Ge = stad' hal = let, es don = nert das

Orgel.

Meer dumpf = brau = send des Un = end = li = chen Lob, sie = he des Herr = li = chen, Un = er =

Meer dumpf = brau = send des Un = end = li = chen Lob, sie = he des Herr = li = chen, Un = er =

Meer dumpf = brau = send des Un = end = li = chen Lob, sie = he des Herr = li = chen, Un = er =

Meer dumpf = brau = send des Un = end = li = chen Lob, sie = he des Herr = li = chen, Un = er =

reich - ten von dem Dank- lied der Na - tur — !

reich - ten von dem Dank- lied der Na - tur — !

reich - ten von dem Dank- lied der Na - tur — !

reich-ten von dem Dank- lied der Na - tur — !

Es thnet sein Lob Feld, und Wald, Thal und Gebirg,
Das Gestad' hallet, es donnert das Meer dumpfbrausend
Des Unendlichen Lob, siehe des Herrlichen,
Unerreichten von dem Danklied der Natur!

Es singt die Natur dennoch dem, welcher sie schuf,
Ihr Getös schallet vom Himmel herab, lautpreisend
In unwölkender Nacht rufet des Strahls Gefährt
Von den Wipfeln, und der Berg' Haupt es herab!

Es rauschet der Hain, und sein Bach lispelt es auch
Mit empor, preisend, ein Feyerer, wie er! Die Luft, weht's
Zu dem Bogen mit auf! Hoch in der Wolke n'rd
Der Erhaltung und der Huld Bogen gesetzt.

Und schweigest denn du, welchen Gott ewig erschuf?
Und verstummst mitten im Preis' um dich her? Gott hauchte
Dir Unsterblichkeit ein! Danke dem Herrlichen!
Unerreicht bleibt von dem Aufschwung des Gesangs

Der Geber, allein dennoch sing, preis' ihn, o du
Der empfing! Feyerndes Chor um mich her, ernstfreudig,
Du Erheber des Herrn, tret' ich herzu, und sing
In Entzückung, o du Chor, Psalme mit dir!

Der Welten erschuf, dort des Tages sinkendes Gold,
Und den Staub hier voll Gewürmegedräng, wer ist der?
Es ist Gott! Es ist Gott! Vater! so rufen wir an;
Und unzählbar, die mit uns rufen, seyd ihr! ¹⁾

Ich preise den Herrn! preise den, welcher des Mond's
Und des Lobs kühlender, heiliger Nacht, zu dämmern,
Und zu leuchten! gebot. Erde, du Grab, das stets
Auf uns harret, Gott hat mit Blumen dich bestreut!

Neuschaffend bewegt, steht er nun auf zum Gericht,
Das Gebeindeckende Grab, das Gefild der Saat, Gott!
Es erwacht, wer schläft! Donner entstürzt dem Thron!
Zum Gericht halt's! und das Grab hört's, und der Tod!

Klopstock.

D 2

Der

¹⁾ Die sieben folgende Strophen sind mit Klopstocks Bewilligung als weniger singbar hier unabgedruckt geblieben.

Der Jüngling.

Mäßig.

Schwei-gend sa-he der May die be-kräng-te leicht-we-hen-de Lock' im Eil-ber-bach;

p

röth-lich war sein Kranz, wie des Auf-gangs, er sah sich und lä-schel-te sanft. *Zweite Strophe.* Wü-thend

kam ein Or-can am Ge-bürg' her! die E-sche, die Tann' und Ei-che brach, und mit Fel-sen

stürz-te der A-horn vom be-ben-den Haupt des Ge-bürge. (Die dritte und vierte Strophe wird wieder nach der Melodie der ersten Strophe gesungen.)

Schweigend sahe der May die bekränzte
Leicht wehende Lock' im Silberbach;
Röthlich war sein Kranz, wie des Aufgangs,
Er sah sich, und lächelte sanft.

Während kam ein Orcan am Gebirg' her!
Die Esche, die Tann' und Eiche brach,
Und mit Felsen stürzte der Ahorn
Vom bebenden Haupt des Gebirge.

Ruhig schlummert' am Bache der May ein,
Ließ rasen den lauten Donnersturm!
Läuscht', und schief, bewehrt von der Blüthe,
Und wachte mit Hesperus auf.

Jeho fühlst du noch nichts von dem Elend,
Wie Grazien lacht das Leben dir.
Auf! und wafne dich mit der Weisheit!
Denn, Jüngling, die Blume verblüht!

Klopstock.

An Cidli.

Langsam.

Singstimme. Der Lie-be Schmer-zen, nicht der er-war-ten-den noch un-ge-lieb-ten, die Schmer-zen

Clavier.

poc. f

nicht, denn ich lie-be, so lieb-te kei-ner! so werd' ich ge-liebt! die sanf-tern

rinf p *f. p* *f* *p* *pp*

Schmer-zen, wel-che zum Wie-der-sehn hin-bli-cken, wel-che zum Wie-der-sehn tief auf-

poc. f *dimin.*

ath = men, doch li = spelt stam = meln = de Freu = demit auf die Schmer = zen

pp *cresc.* *f* *poc. f*

wohl? ich sin = gen. Ich hör = te schon des Ab = schieds Thrä = nen am

p

Ro = sen = busch wei = nen! wei = nen der Thrä = nen Stim = me die Sai = ten her =

ab! doch schnell ver = bot ich mei = nem zu lei = sen Ohr zu = rück zu hor = chen! die Thrä = ne schwieg, und schon

p *f*

Lebhafter.

wa - ren die Sai - ten Kla - ge zu fin - gen ver - stummt! denn ach, ich

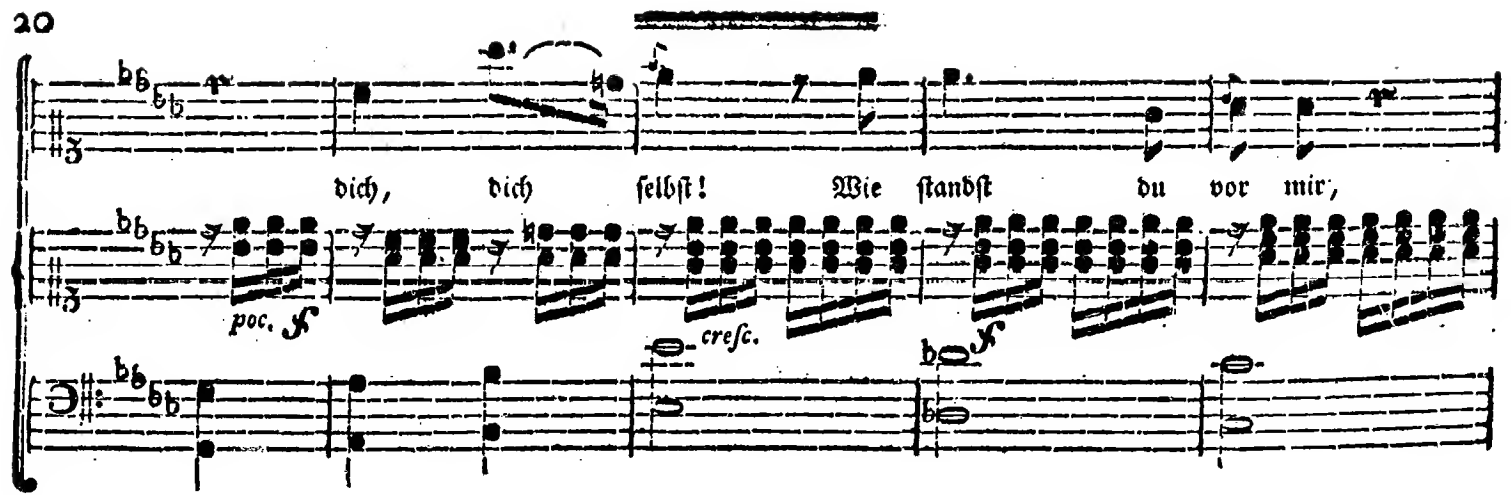
sah dich, trank die Ver - ges - sen - heit der süß - sen Läu -

schung mit feu - ri - gem Dur - ste! Eid - li, ich sa - he dich,

cresc.

dich, du Ge - lieb - te, dich, dich selbst!

poc. f *dimin.* *p* *cresc.*



First system of the musical score. It consists of three staves. The top staff is the vocal line in G major (one sharp) and 3/4 time. The middle staff is the piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is the bass line. The lyrics are: "dich, dich selbst! Wie standst du vor mir,". Performance markings include *poc. f* and *cresc.*.

dich, dich selbst! Wie standst du vor mir,

poc. f *cresc.*



Second system of the musical score. It consists of three staves. The lyrics are: "Eid, li, wie hieng mein Herz an deinem Herzen". Performance markings include *dimin.*, *p*, *sf.*, and *rinf.*.

Eid, li, wie hieng mein Herz an deinem Herzen

dimin. *p* *sf.* *rinf.*



Third system of the musical score. It consists of three staves. The lyrics are: "Ge, lie, be, re als die lie, ben, den lie, ben! O die ich". Performance markings include *cresc.*, *poc. f*, and *cresc.*.

Ge, lie, be, re als die lie, ben, den lie, ben! O die ich

cresc. *poc. f* *cresc.*



Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The lyrics are: "su, cher, su, cher und fand! ... o die ich su". Performance markings include *poc. f* and *cresc.*.

su, cher, su, cher und fand! ... o die ich su

poc. f *cresc.*

der, su z cher und fand!

f *poc. f*

dimin. p pp

Der Liebe Schmerzen, nicht der erwartenden
Noch ungeliebten, die Schmerzen nicht,
Denn ich liebe, so liebte
Keiner! so werd ich geliebt!

Die sanfteren Schmerzen, welche zum Wiedersehn
Einblicken, welche zum Wiedersehn
Tief aufathmen, doch lispelt
Stammelnde Freude mit auf!

Die Schmerzen wollt ich singen. Ich habte schon
Des Abschieds Thränen am Rosenbusch
Weinen! weinen der Thränen
Stimme die Saiten herab!

Doch schnell verbot ich meinem zu leisem Ohr
Zurück zu horchen! die Thräne schwieg,
Und schon waren die Saiten
Klage zu singen verstummt!

Denn ach, ich sah dich! trank die Vergessenheit
Der süßen Täuschung mit feurigem
Durst! Eidli, ich sahe
Dich, du Geliebte! dich Selbst!

Wie standst du vor mir, Eidli, wie hing mein Herz
An deinem Herzen, Geliebtere,
Als die Liebenden lieben!
O die ich sucher', und fand!

Klopstock.

Ueber Klopstocks komponirte Oden.

Ich wollte erst auch meine geringern Kompositionen über Klopstock'sche Poesien vor den Ohren der unwahren Künstler und ihrer Anhänger bewahren, da mir aber hierinn einige Kunstfreunde, denen ich sie anvertraute untreu geworden, und da mir auch diese Schrift Gelegenheit giebt, sie mit erläuternden Anmerkungen zu begleiten, so will ich zuweilen einige Klopstock'sche Oden hier abdrucken lassen: und das mir nöthig dünkende darüber sagen.

Wer fähig ist, die göttliche Majestät und hohe Wahrheit in Klopstocks heiligen Oden zu fühlen und zu erkennen, dem wirds bald einleuchten, daß diese nur in dem feierlichen geheiligten Tone unsers Choralgesangs gesungen werden können. Klopstocks Ode ist aber ein höherer Gesang als selbst sein feierlichstes Kirchenlied? Nicht! Wenn ich nun also hier den Ursprung, die wahre Natur des Chorals auseinandersehe, und dann zeige, wodurch sich die Klopstock'sche Ode von seinem Liede vorzüglich unterscheidet; dann wird sich das von selbst ergeben, was ich über die Komposition dieser vorstehenden Ode: Die Gestirne, sagen wollte und sagen mußte, wenn sie die Meisten für das nehmen sollten, was sie ist.

¹⁾ Die ersten Gesänge der christlichen Kirche waren vermuthlich Volksgesänge; entweder man gab bekannten Volksmelodien geistliche Worte, wie es noch bey verschiedenen abgesonderten christlichen Gemeinen, z. B. bey der Gemeinde der mährischen Brüder, zu geschehen pflegt, oder man erfand zu den geistlichen Versen neue Melodien im Volksinn. Auch dies geschieht noch bey den mährischen Brüdergemeinen. Das Volk das seine Religion und ihren Stifter mit Inbrunst liebte und herzvertraulich an ihm hing, suchte gewiß nicht Feierlichkeit in den Gesängen, sondern dichtete und sang mit dem innigen lebendigen hinreißenden Gefühl, mit dem ihm das Andenken an seinen himmlischen Lehrer und Freund beseelte. Solche Gesänge mußten voll Leben und Flug seyn. Nach einigen Jahrhunderten, da aus der herzlichen, freundlichen Religion ein kalter und geschmückter Gottesdienst wurde, und die lebendigen Gesänge des wahrführenden Volkes oft in den Mund eines heiligagirenden Priesters kamen, mußte ihr lebhafter Gang natürlicher Weise anstößig werden. Priester machten in spätern Jahrhunderten gar zur Kunst diese Gesänge zu verkleiden und immer bunter zu machen: bis in noch spätern Jahrhunderten besseren Päbsten dieses zu anstößig wurde. Nach und nach besserten sie an den Gesängen und endlich wurden sie aufs äußerste simplifizirt. Von Untswegen heiligen Männern, mußte der lebhafteste rhythmische Gang, worinn Volksgesänge immer so wahr und lebendig einhertönen, am alleranstößigsten seyn; daher entblößten sie ihn von allem Rhythmus und ließen ihn in gleichen Schritten, wie noch in unserm Choralgesang zu erkennen, einhergehen. Solchen Gesängen blieb nun bloß die Folge von Tönen, die nur in wenigen Fällen für sich faßlich und bedeutend zugleich ist. Die ganze Faßlichkeit und Bedeutung bekommt eine Melodie erst durch Zeitmaß und Rhythmus. Von diesen entblößt mußten nun also jene Gesänge dem Volk unfasslich und unbedeutend seyn, es verstummte; und der heiliggekleidete Mann sang allein aus seinem Buche. Er selbst, der sonst vielleicht hundert Lieder voll Leben aus dem Kopfe singen konnte, mußte sich nun Zeichen erfinden den Lobtengesang in sein Buch zu festen. So entstanden die ersten unserer Noten. Die gewiß sehr einfache Tonfolge jener Gesänge mußte sehr bald auf ein Mittel führen, sie faßlicher und deutlicher zu machen. Bey auf einander folgenden Sekunden und Terzen ergiebt sich sehr leicht eine zweite Stimme, die tiefere Oktaven, Quinten und Terzen hinzufügt. Erfindungen von bessern Instrumenten wirkten mit ein, und man lernte bald Terz, Quinte und Oktave — die man ist noch den natürlichen oder vollkommenen Dreiklang nennt, weil die Natur selbst ihn im tiefen Ton mitklingen läßt — zusammen singen und spielen.

Jene bessere der Harmonie fähigen Instrumente erforderten bald eine genauere Bestimmung der Tonleiter, die bis dahin, wie noch bey allen ungelehrten Völkern geschieht, durch die härtere oder weichere Kehle bestimmt wurde. Wie die Versuche des Ohrs hiezu nicht hinreichten, suchte mans auf anderm Wege und fing an die Töne zu berechnen und so ein Tonssystem festzusetzen. Diese Berechnung, die mit Freuden angenommen wurde, weil sie dem scholastischen Zeitalter so angemessen war, gab bald die halben Töne, die jeden Ton zu einem Grundton einer eignen

¹⁾ Was ich hier der Kürze halber nur erzähle, werd' ich an einem andern Orte weiter ausführen und zu beweisen suchen.

eignen — im Grunde gleichen nur versetzten — Tonleiter fähig machen: und die uns ist die seltsame Einbildung geben als hätten wir außer jener uns natürlichen Tonleiter — die man diatonische nennt, weil die, die den Griechen die natürliche war, so hieß — auch eine chromatische und enharmonische Tonleiter, wie sie die Griechen gehabt haben sollen; wenn wir gleich nur bey der Chromatischen zwey, bey der Enharmonischen drey natürliche Tonleiter in einander schieben. ²⁾ Genug das Tonssystem war berechnet, die zur Harmonie fähigen Instrumente konnten so gestimmt werden, daß sie die Dreiklänge aller Töne, wo nicht ganz rein, doch erträglich gaben. Nun sang man jene sonst einstimmigen Gesänge drey- und vierstimmig, oder der einstimmige Gesang wurde wenigstens von Instrumenten mit Dreiklänge und später auch dessen Versetzungen, den sechsten- und sechsquarten Akkord begleitet. Das machte jene bewegungslosen Gesänge schon viel faßlicher und angenehmer. Es waren dem Ohr- und Gefühl neue Merkmahle, die den Mangel der Bewegung einigermaßen ersetzten.

Ein Zufall ließ vielleicht zum erstenmal zu dem Dreiklänge aufm fünften Ton, (Oberdominante) der dem Dreiklänge übern Grund- und Schlußton vorherging, noch die angenehme kleine Septime hinzunehmen: und der Schluß wurde dadurch so viel nothwendiger, kräftiger und befriedigender, daß man sich ihrer bald allgemein zu den Schlußfällen bediente. Ihr auszeichnender Charakter der angenehmen Erwartung, der ihr in allen Versetzungen blieb, hieß ihr bald eine eigne Behandlung geben. Sie mußte ihrer Natur nach jederzeit einen halben Ton heruntertreten, und die Terze in ihrem Akkorde, die durch sie zum Leitton (Subsemitonium modi, note sensible) für die Oktave des Grund- und Schlußtons wird, jederzeit einen halben Ton hinaufsteigen; hierdurch wird der Schluß zweifach angekündigt. Bald merkte man diesem septimen Akkord auch die Fähigkeit der dreifachen Versetzung ab, in dem sechsquinten, sechsquartterzen und secunden Akkord; seine Anwendung wurde dadurch mannigfaltiger, und der Schlußfall konnte in denselben Graden in denen jede Versetzung des septimen Akkords in ihrer Fortschreitung weniger beruhigend ist, stärker oder schwächer ausgedrückt werden. Man nannte nun diesen septimen Akkord mit seinen Versetzungen ziemlich uneigentlich dissonirende, den terzquinten Akkord aber mit seinen Versetzungen konsonirende Akkorde. Billig sollten die Benennungen den unruhigen Charakter der erstern und den ruhigen der letztern ausdrücken. So würde auch ihre Entstehung und Anwendung dadurch ausgedrückt; und zugleich unterschieden, was in unserm System die Natur gegeben, was die Kunst willkürlich hinzugefügt. Alle übrigen durch Vorhölle und Durchgänge erzeugten Akkorde heißen mit Recht dissonirend.

Ohne diese später hinzugefügten Akkorde konnte man schon allein durch den vermischten Gebrauch des $\frac{3}{2}$ Akkords, des 7men Akkords und ihrer beider Versetzungen den Mangel der Länge und Kürze in der Bewegung ersetzen. Noch mehr: es lag in dem dunkeln Gefühl der Erwartung, so der dissonirende Akkord erregt und in dem beruhigenden Gefühl des konsonirenden, etwas erhabenes und heiliges, das durch keine Länge und Kürze ausgedrückt werden kann. Wir fühlen dies noch täglich in unserm Choralgesang, der aus gleich langen Noten besteht, dessen Schlußfälle aber durch aufgelöste dissonirende Akkorde in konsonirenden ausgedrückt sind. Und der größte Religionsverächter, bey dem es also gewiß nicht in Assoziation der Ideen und Gefühle bestehen kann, fühlt, daß der vollstimmige Choralgesang etwas erhabenes und heiliges hat, das er durch keine Bewegung ohne jene Harmonie erhalten könnte. Aber jene Harmonie bereichert und mit ausdrückender Bewegung vereinigt?

Ich breche hier ab um in diesem Stück nicht zu viel von mir selbst zu geben. Beobachte nun jeder selbst sein Gefühl und denke nach was ich in dem nächstfolgenden Stück über Klopstocks heilige Oden und meine Compositionen dazu, noch zu sagen habe. Die Ode: die Gestirne liegt da vor Augen. Ich sage dann künftig auch über die andern beiden Oden, der Jüngling und an Cidli, die ich hier abdrucken lassen, was ich noch zu sagen habe. Wohl mir wenn ich damit vielen nichts neues mehr sage!

F 2

Instru-

²⁾ Vor der Einschlebung der halben Töne, die sich nicht in der Tonleiter c. d. e. f. g. a. h. c. befinden, war man reicher an Tonarten: denn in der Tonleiter von d. kamen die halben und ganzen Töne in anderer Ordnung zu stehen, als in der von c; in der von e anders als in der von c und d u. s. w.; und hieraus entsprang eine eigene Behandlung jeder Tonart. Nur jede

Tonart an sich war ärmer als jetzt jede ist. Jetzt haben wir im Grunde nur eine harte und eine weiche Tonart: dafür hat aber auch wieder jeder Ton seine vollständige harte und weiche Tonleiter. Hat aber nicht jeder Ton seinen ausgezeichneten Charakter? Davon künftig.

Instrumentalmusik.

Im Anfang war alle Instrumentalmusik gewiß nur Nachahmung, eigentlich Wiederholung des Gesanges. Die Griechen hatten wahrscheinlich nie eine andre Instrumentalmusik. In den alten Volkliedern und Volkstänzen jeder Nation findet man noch die deutlichsten Spuren gleichen Charakters. Gesang und Tanz waren eins. Der erste Tanz, der nicht von Gesang nur von Instrumenten begleitet wurde, war entweder ein gespieltes Lied, oder die Nachahmung eines Liedes. Und wenn diese Nachahmung wieder und wieder nachgeahmt wurde, auch Instrumente nach und nach erfunden wurden, die nicht jeden Gesang geradezu nachahmen konnten — wie Waldhörner und Trompeten ähnliche Instrumente, — so mußten sich natürlich Gesang und Instrumentalmusik von einander entfernen.

Oft und lange noch waren aber Tänze und Jagdstücke u. dergl. so beschaffen, daß ihnen Worte untergelegt werden konnten, und wie häufig das geschehen sey, zeigen noch hundert und tausend Volklieder. Es giebt Volklieder denen es noch deutlich anzusehn, auf welchem Instrument sie zuerst erfunden, oder ob sie früher zu Tänzen oder Jägerstücken u. dergl. gebraucht worden.

Die Erfindung solcher künstlichen Instrumente, auf denen man durch den bequemen und mannigfaltigen Gebrauch der Finger, mancherley Abwechslungen und Verzierungen und Spiele leichter hervorbringen konnte, als mit der Kehle, führte bald die Instrumentalmusik weiter vom Gesange ab. An die Stelle des Ausdrucks, der Bedeutung trat oft bloße Kunstelen: leicht überwindne Schwierigkeiten, die auch nichts sagten, erregten Bewundrung und der gemeine Mensch, vielleicht schon in demselben Grade unwahrer, sperrte dem neuen wunderbar klingenden Hofuspokus gern Maul, Nase und Ohren auf.

Die Einführung der zusammenklingenden Harmonie, von der man vor dem funfzehnten Jahrhundert gar keine Spur findet, führte die Instrumentalmusik auf einen neuen Abweg. Mehrere Töne zugleich hervorbringen, war ein scheinbar großer Vorzug aller Saiten und Pfeiseninstrumente; und da man bald auf das Ideal der zusammenklingenden Harmonie, auf die Fuge kam, so mußte die Ausübung einfacher Gesänge auf Instrumenten bald Kinderspiel und Schülerübung werden. Allein zu jener künstlichen Instrumentalmusik gehörte Austrennung des Kopfs und saure Uebung, so wohl zum Hervorbringen als zum Empfangen. Da beides aber nicht vieler Leute Sache ist, auch so wenig Genuß für den unbefangenen Menschen und Kunstfreund daraus entspringt, wurde dieser Weg bald wieder verlassen. Nur der ernstre und fleißigere Deutsche, der hier sein Element fand, ging ihn noch.

Schnelligkeit und Mannigfaltigkeit in der Folge der Töne aufeinander, war der Hand des Lebenden leichter zu erreichen und dem Ohr des Hörenden leichter und angenehmer zu fassen. Vorher hatte man einfachere Gesänge zur Grundlage harmonischer Kunstelen gemacht, izt verbräunte man sie bis zur äußersten Unkenntlichkeit mit melodischen Schnirkeln und Anfängerereyen. Menschen von denen und für die dieser Weg betreten ward, mußten in der verfeinerten bürgerlichen Gesellschaft schon einen großen Theil der alten biedern Tüchtigkeit gegen neue wißige Gewandtheit vertauscht haben; und so war's kein Wunder, daß für Einen ernsthaften gründlichen Künstler hundert wißige, schnellfingerige und schnellzüngige Spielleute entstanden. Es ist auch wirklich zum Verwundern, wie weit es die italienischen und vorzüglich die französischen Instrumentalisten in dieser Saitentänzereyen gebracht haben. Und da Italiener nicht mehr Römer, und Franzosen nicht mehr Gallier sind, so ist es auch sehr natürlich, daß dieser Abweg in demselben Grad, in dem sich die Nationen immer weiter von ihrem Urcharakter entfernen, auch immer allgemeiner betreten wird.

Bach und Benda, die ihren Instrumenten lieblichen bedeutenden Gesang gegeben, hielten in Deutschland später den fernher eindringenden Strom auf. Leider aber blieben sie ohne Nachfolger, die ihnen ganz glichen; die meisten hatten nur die Form ihres Wesens begriffen, und ahmten hernach nicht wie sie die große edle Natur nach, sondern nur die Manier ihrer Nachahmung. Was Wunder, daß auch diese, bey natürlich erfolgen

der Dürre und hartem Mangel an eigner Erfindung und so auch an Belohnung, kein Bedenken trugen und noch tragen, die Manier aufzugeben. ¹⁾

Sobald die Instrumentalmusik für sich allein gieng und auf so mancherley Wegen bereichert wurde, mußte sie ein sehr buntschätziges und willkürliches Ansehn bekommen. Bessere Künstler dachten darauf ihr Ordnung und Einheit zu geben. Hatten aber zum Unglück nicht Menschenkenntniß und Kunstwahrheit genug: reformirten die Form statt ins innere Wesen zu dringen, suchten den äußern Sinn statt den innern zu befriedigen. Freude und Traurigkeit konnten nur der Inhalt der bessern Instrumentalmusik seyn, und beide mußten bald ihre besondere Vortragsarten erhalten. Anstatt nun in jeder Vortragsart auf die schwereren Nuancirungen dieser Leidenschaften zu denken, und die, trotz ihrer großen Schwierigkeit bey Musik ohne Worte, zu erhalten zu suchen, oder anstatt sich jedesmal mit dem Ausdruck und der Darstellung Einer dieser Leidenschaften zu begnügen, vermischte man sie beide auf eine höchst unschickliche Art, um bey jeder Ausübung beide Vortragsarten zu zeigen. So entstanden die höchst un-natürlichen Sonaten, Symphonien, Konzerte und andre Stücke unsrer neuern Musik. Wo's erst lustig, denn mit einmahl traurig und straks wieder lustig hergeht. Und so mußte bald alles aufs Produziren hinauslaufen.

Schon eine weniger feine Betrachtung hätte von dieser höchst unnatürlichen Vermischung der entgegengesetzten Leidenschaften abhalten müssen. Es ist psychologisch und physikalisch fast unmöglich, wenigstens höchst selten, daß derselbe Künstler Freude und Traurigkeit gleich gut ausdrücken kann. Charakter, Gefühlart bestimmen meistens uns zu einem von beiden, und die Hand, die zu Geschwindigkeit und kurzen Bewegungen gewöhnt wird, kann schwerlich die Festigkeit, Bestimmtheit und Dauer behalten, die zum edlen Vortrage nothwendig ist, wenn sie auch gleich von Natur zu beiden gleich geschickt wäre. So selten und vielleicht nie dieses aber statt findet, so selten die Großheit des Gefühls und das allumfassende Vermögen einem Menschen wird, jede Leidenschaft gleich glücklich darstellen zu können; so dürfte man dies doch immer als möglich und wahr annehmen und könnte dennoch sehr leicht zeigen, wie die gleich gute Ausübung, in jener so höchst unschicklichen Vermischung, wo Weinen und Lachen sich jagen, dennoch unmöglich sey. Und so geht in unsrer jetzigen Instrumentalmusik auch sogar der geringe Zweck verloren, den äußern Sinn auf die angenehmste Art zu befriedigen. Für ein braves Allegro, muß man meistens ein langweiliges kaltes Adagio ertragen, und umgekehrt spannt uns der gute Adagiospieler höchst selten im Allegro zu der lebhaften Empfindung, die dieses erregen soll.

Wir würden daher wahrlich gewinnen, wenn wir jedem unserer Instrumentalstücke nur Einen Charakter gäben, oder bey solchen die aus verschiednen Stücken bestehen sollen, die wahre Nuancirung einer Leidenschaft, oder die nuancirten Uebergänge von der einen zu der andern, suchten; wenn wir zugleich die armseligen Herz- und Kopf einengenden Regeln von der nächsten Familienverwandtschaft der Töne, von der Ausweichung aus Dur in Moll und umgekehrt in einem sogenannten rechygearbeiteten Stücke abschüttelten und der Freude ihren freyen raschen hinreißenden Lauf, der Traurigkeit ihren engern bedächtign ängstlichen Gang ließen. Nur Bach und Hayden bedürfen alles zu allem um ihre orginelle Laune darzustellen.

Unser Bach und andre nach ihm haben Charakterstücke für Instrumente geliefert; davon künftig.

Ich gebe hier ein Clavierstück, das den Ausdruck der Freude desto lebhafter und ganzer ausdrücken muß, da es selbstentstandner Ausguß des hochgespannten freudevollen Geistes ist. Es war der erste schöne Morgen, den ich lang ersehnt auf dem Lande, das mir jetzt bleiben sollte, selig verlebte. Meine Freude war in der Stunde Jubel und gränzte in einigen Augenblicken bis ans schmerzhaftste. Daß das ganze Stück in der harten oder großen Tonart bleibt und nie in die weiche oder kleine ausweicht und verweilt, hab' ich nicht gesucht, sondern ist aus der Situation in der ichs machte von selbst entsprungen. Aus diesem Stück entsprang nachher obige Bemerkung.

Ich will nebenher noch ein kleines Clavierstück abdrucken lassen, daß ich, ohne drauf zu merken, spielte, da mein kleines nässches zweijähriges Mädchen mit ihrem lieben vierjährigen Bruder auf eine höchst naive Art um mich herum scherzte. Die Mutter hört's und hielt's so fest.

1) Ich muß hier nothwendig zwey Männer nennen, die mit biederer Treue in den Fußstapfen Bachs und Bendas wandeln. Fasch und Carl Benda, jener als Komponist und Clavierspieler, dieser als Violinspieler. Beide beschelden und zurückhaltend mit ihrer Kunst. Deshalb muß ich sie namentlich vom großen Schwarm sondern.

Die
spieler, dieser als Violinspieler. Beide beschelden und zurückhaltend mit ihrer Kunst. Deshalb muß ich sie namentlich vom großen Schwarm sondern.

Die Freude. La Gioja.

Sehr lebhaft. *Allegro di molto.*

This musical score is for a piece titled "Die Freude. La Gioja." in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked "Sehr lebhaft. Allegro di molto." The score is written for a piano and consists of 12 measures. It is organized into six systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system begins with a treble staff featuring a complex, rapid sixteenth-note melody and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The subsequent systems continue this pattern, with the treble staff often containing more intricate melodic lines and the bass staff providing a steady harmonic foundation. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

This page contains 12 staves of musical notation, likely for guitar. The notation is written in a style characteristic of early 20th-century musical manuscripts. The staves are arranged in pairs, with six pairs visible. Each staff contains various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The music appears to be a single melodic line, possibly for a guitar, with some staves showing more complex rhythmic patterns and others showing simpler, more melodic lines. The notation is dense and detailed, with many notes and rests. The page is numbered 27 in the top right corner.

This page of musical notation is for a piano piece, featuring a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The notation includes various musical symbols and dynamics:

- Staff 1:** Treble staff with a melodic line. Bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics: *p* (piano), *crefc.* (crescendo), *f* (forte).
- Staff 2:** Treble staff with a melodic line. Bass staff with a rhythmic accompaniment.
- Staff 3:** Treble staff with a melodic line. Bass staff with a rhythmic accompaniment.
- Staff 4:** Treble staff with a melodic line. Bass staff with a rhythmic accompaniment.
- Staff 5:** Treble staff with a melodic line. Bass staff with a rhythmic accompaniment.
- Staff 6:** Treble staff with a melodic line. Bass staff with a rhythmic accompaniment.
- Staff 7:** Treble staff with a melodic line. Bass staff with a rhythmic accompaniment.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and articulation marks. The dynamics *p*, *crefc.*, and *f* are clearly marked. The page is numbered 28 in the top left corner.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece. It consists of six systems of staves, each containing two staves (treble and bass clef). The notation is complex, featuring many chords, some with multiple accidentals (sharps and flats), and various melodic lines. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The notation includes many slurs, ties, and dynamic markings. The piece is titled "Musikal. Kunstmagazin, 1. Etüd." and is numbered 5.

This page of musical notation, page 30, features six systems of two staves each. The notation is complex, involving many beamed notes and slurs. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is written for piano, as indicated by the 'p' marking at the beginning of the first system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the melody in the treble clef. The third system introduces a bass clef for the lower staff. The fourth system continues the bass line. The fifth system features a treble clef for the upper staff. The sixth system concludes the page with a treble clef for the upper staff. The notation is dense and detailed, with many beamed notes and slurs.

This page of musical notation, numbered 31 in the top right corner, contains six systems of staves. The notation is complex, featuring a variety of musical symbols including slurs, ties, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The second system continues the melodic development with similar rhythmic patterns. The third system introduces more complex harmonic structures, with some notes appearing in the lower register. The fourth system features a prominent slur over a series of notes, suggesting a single melodic line. The fifth system includes a dynamic marking of *sen.* (senza) and a key signature change to one flat (Bb). The sixth system concludes with a dynamic marking of *p* (piano) and a crescendo marking *cresc.* leading to a final *f* (forte) dynamic. The notation is dense and detailed, typical of a classical piano score.

The musical score on page 32 is written for a piano. It consists of two staves per system, with a grand staff bracketed together. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece features complex rhythmic patterns and melodic lines, with some sections marked with '7' indicating a 7-measure rest or a specific rhythmic figure. The notation is dense and detailed, typical of a classical piano score.

Reiner Scherz.

Lebhaft.
Vivace.

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are present throughout, including *poc.* (poco), *f* (forte), *p* (piano), and *pianiss.* (pianissimo). The piece concludes with a double bar line and repeat signs in the final system.

Merkwürdige Stücke großer Meister verschiedener Zeiten und Völker.

Daß die meisten unsrer Tonkünstler so einseitig sind in ihrem Geschmack, Regelmessen und Urtheil; so ausschließend loben und tadeln, so blind auf italienische und französische Tonkünstler schelten, und an Künstlern unsrer Nation Dinge so hoch als Nationalvorzug erheben, die sie unmittelbar von jenen haben, und dafür wieder so stockblind den wahren eigenthümlichen Vorzug unsrer großen Künstler verkennen; daß unser Publikum auch in Kunstgeschmack und Kunstliebe so ein schwankendes Rohr ist, das von jedem fernen Winde und jeder nahen Wasserüberschwemmung hin und her bewegt wird, daß das parterre noble — denn es hat durchgehends rosenrothe Domino's! — oft sein ben mio in guter deutscher Melodie trillert und so Italien für den einzigen Wohnsitz der Kunst hält und mit Verachtung übers gemischte Charakterparterre wegpfeift, das oft wieder sein trautes Schägerle in schönen italienischen oder italiänischfranzösischen Melodien gurgelt und dabei, seinem Klaviermeister zu folge, Italiener und Franzosen für Heiden und Kunstfäher verschreit; — kommt vorzüglich daher, daß unsre Künstler und unser Publikum so wenig die Werke fremder und einheimischer Tonkünstler verschiedener Zeiten kennen. Sie kennen und unterscheiden die Komponisten nur nach den Endungen ihrer Namen, und ein reisender deutscher Geck, der in der ersten Hitze des Einkaufs zu Rom oder Neapel irgend einem Schuft von selbstgestempelten Signor Maestro seine Sudeleien fürs Schreibegeld abkauft, bringt oft bei seiner Rückkehr einer ganzen Stadt einen falschen beschimpfenden Begriff von italienischer Musik bei; und eben der Geck beschimpft wieder mit einem Drangsallicb seines Hofmeisters, dessen siebzehntes Hausamt oft der Musikunterricht ist, seine Nation in fremde Länder.

Man sollte denken die Notenstechereien und Druckereien müßten eine eben so wolthätige Bekanntschaft aller Nationen untereinander hervorgebracht haben, wie es die Druckereien für die Wissenschaften zum Theil gethan. Ich werde aber an einem andern Orte darthun, daß sie hierin bis izt mehr geschadet als genutzt.

Wird dann endlich auch das Publikum nach und nach mit auswärtigen Kunstwerken bekannt, so ist ihm wieder selten ein treuer unparthenischer und einsichtiger Tonkünstler zur Hand, der ihm das innre Wesen des Dinges und so seinen wahren Werth genauer aufklärte. Kein lächerlicheres Beispiel hiezu, als die Urtheile der meisten Tonkünstler und Kunstfreunde über die französische Operetten die izt so häufig auf deutschen Theatern vorgestellt werden. Beide Theile für und wieder reden die meiste Zeit wieder sich selbst.

Um diesem großen Kunstmangel so viel als ich vermag abzuhelpen, werd' ich künftig vorzüglich merkwürdige Stücke der besten deutschen, italienischen und französischen Komponisten in diesem Werke abdrucken lassen. Damit sie jedem Kunstfreunde anschaulich und faßlich sind, werde ich sie im Klavierauszuge liefern; bei jedem einzelnen Stück werd' ich auf seine hervorstechendsten Schönheiten und auf mancherley Eigenthümlichkeiten in Anmerkungen aufmerksam machen: hiebei mich aber alles allgemeinen Urtheils enthalten. Wenn ich dann erst eine Menge solcher Stücke, so viel es sich thun läßt immer von gleichzeitigen deutschen, italienischen und französischen Künstlern neben einander, mit den dazu gehörigen Anmerkungen geliefert habe: dann werde ich mich bemühen, die Kunstcharaktere der großen Künstler, mit denen ich meine Leser bekannt gemacht, auseinander zu setzen und zu bestimmen; und endlich werd' ich allgemeine Vergleichen jener Künstler und der Nationen wagen. Dieß soll uns die Uebersicht der neuen Musikgeschichte erleichtern und vielleicht den Weg aufklären den deutsche Künstler gehn müssen, wenn sie groß seyn und wirken wollen.

In den künftigen Stücken soll dieser wichtige Artikel den größten Theil des Raums einnehmen; fast tadl' ich mich in diesem Stücke so viel von mir selbst gegeben zu haben, daß ich diesen Artikel abkürzen muß.

Reinhardt Kaiser.

Allegro. 1)

Spricht mir eu , er Haß ihr Schö , nen

al , le Lieb' und Treu gleich ab, al , le Lieb' und Treu gleich ab,

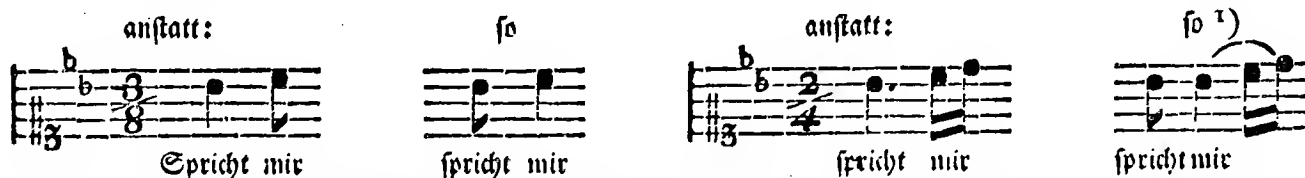
lieb'ich treu doch bis ins Grab, bis ins Grab, lieb'ich treu doch, lieb'ich treu doch

bis ins Grab.

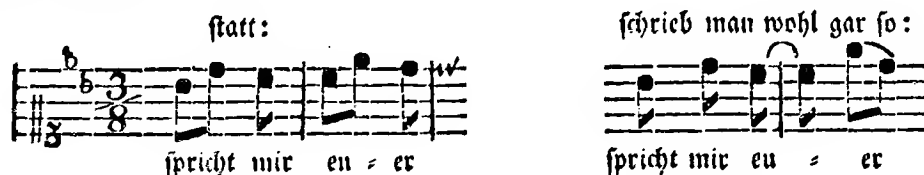
Reins

1) Ich muß hier bemerken, daß vor hundert Jahren das Allegro bey weitem nicht so geschwind gieng, als es jetzt zu gehen pflegt.

Reinhard Kaiser (er schrieb sich auch Rinardo Cesare) lebte im letzten Theil des vorigen und im ersten des izigen Jahrhunderts. Außer vielen Kirchenstücken, Cantaten und andern Sachen hat er über hundert große Opern komponirt, die größtentheils auf dem hamburger Theater aufgeführt worden sind. Diese kleine Arie aus seiner Oper *Tomiris* hab ich ihrer lieben edlen Einfachheit wegen hier abdrucken lassen. Es herrscht eine gar schöne Vereinigung der natürlichsten Declamation und des leicht fließendsten Gesanges drinnen. Nur die willkürliche Verlängerung der kurzen Sylben *mir* *ihr* *le* in den drey ersten und *ich* in dem achten, elften und dreizehnten Takt des Gesanges ist gezwungen, macht man die Viertelnoten dieser kurzen Sylben zu Achtelnoten, und dafür die vorhergegangene Achtelnoten der langen Sylben: *spricht*, *häß*, *al*, *lieb*, zu Viertelnoten, so kann man sich wohl schwerlich einen liebren leichtern Gang der Melodie denken. Die Verlängerung der kurzen Sylbe *ins* vor dem Schlußwort, hat nichts anstößiges, weil dadurch der Schluß vorbereitet und stärker wird. Auch jene willkürlichen Verlängerungen mögen den damaligen Ohren weniger anstößig gewesen seyn, als sie es uns nothwendig seyn müssen, denn es war damals von Italien aus zur herrschenden und ganz allgemeinen Mode geworden, den kurzen Sylben einen stärkeren Nachdruck zu geben, um die Melodien pikanter zu machen. Die Italiener nennen dieß *Tempo rubato* (verrücktes Zeitmaas) weil man nemlich der kurzen Sylbe die zwischen zwey langen steht, statt in einem Takt von drey Theilen, ihr nur den dritten Theil und der vorhergegangenen langen Sylbe die beiden ersten Theile zu geben, man dieser nur den ersten Theil und der kurzen die beiden andern Theile giebt; oder in einem Takt von vier Theilen, der nur eine lange und eine kurze Sylbe bekommen soll, statt der langen drey Theile der kurzen nur den vierten, oder höchstens jener die beiden ersten, dieser die beiden letzten zu geben, der langen nur den ersten und der kurzen die drey übrigen Theile giebt. Also



Oft wurde diese Verrückung des Zeitmaasses noch weiter getrieben, man verzog die langen und kurzen Sylben durch viele Takte hindurch. Z. B.



Die Werke der größten italienischen und deutschen Komponisten sind voll davon. Erst da es den Sängern und Instrumentalisten so gemein geworden war, daß diese es ohne Vorschrift nach Gefallen anbrachten, erst da hörten nach und nach die Komponisten auf es zu schreiben und überließens den Sängern und Instrumentalisten zu beliebiger Nuß- und Schadanwendung.

Zu Kaisers Zeiten kam es unter den Komponisten erst recht im Gebrauch, und es mochte also ihm und seinen Zuhörern schon so gewöhnlich geworden seyn, daß mans im Gesange nicht mehr verspürte, und vermuthlich war dieses schuld daran, daß Kaiser es durch die gleichmäßige Aufhaltung des Basses noch zu verstärken suchte. Vielleicht wählte er auch hier die Verrückung des Zeitmaasses nach seinem Gefühl zweckmäßig um den Worten *mir*, *ihr*, *ich* mehr Nachdruck dadurch zu verschaffen, als sie in der eigentlichsten Behandlung kurzer Sylben bekommen hätten.

Was

1) In Vergileſſe *Stabat mater* geben die Anfänge der beiden Arien: *Cujus anlmam gementem* und *Eja mater fons amoris* dieselben Beispiele.

Was giebt nun aber diesem Gesange die liebe edle Einfalt?

Wahrheit in der Akzentuazion der Worte;

Natürliche und angenehme Folge der Töne;

Gleichheit der Rhythmen und Ordnung in den Einschnitten;

Einheit der natürlichen Harmonie.

Zuerst ist die Länge und Kürze der Sylben durch Niederschlag, (Thesis θ) und Aufschlag (Arsis α) des Takts, und damit ein Theil dessen was man grammatischen Akzent nennt, genau beobachtet. Man muß hiezu voraussetzen: daß das Stück eigentlich im $\frac{3}{8}$ Takt geht, nur zu Ersparrung der vielen Taktstriche in $\frac{3}{8}$ geschrieben worden. Das thaten die alten Komponisten in allen Taktarten sehr häufig. Dieß vorausgesetzt hat jede lange Sylb. den vollen Niederschlag, jede kurze den Aufschlag.



Spricht mir eu - er Haß ihr Schö - nen

Dann ist die Bedeutung der Worte und damit der oratorische oder leidenschaftliche Akzent durch Steigen und Fallen, Höhe und Tiefe der Töne vollkommen ausgedrückt.

Um nicht die ganze Melodie hier wieder herzuschreiben, will ich das Steigen und Fallen der Töne durch ihre Verhältnisse in Zahlen ausdrücken: man suche die Sekunden, Terzen, Quarten und Quinten Fortschreitungen die hier mit 2. 3. 4. 5. u. s. f. ausgedrückt sind in der vorstehenden Melodie auf.

^{1.} Spricht ^{2.} mir ^{3. 1.} eurer ^{5.} Haß ^{2.} ihr ^{3. 4. 1.} Schönen

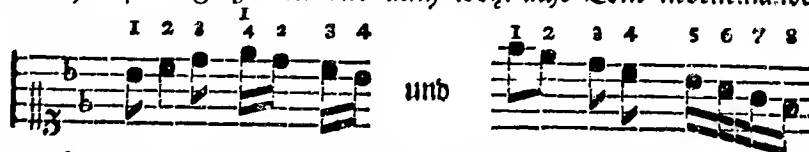
^{6. 5.} Alle ^{4. 5.} Lieb ^{2.} und ^{5. 4.} Treu ^{3.} gleich ^{2.} ab,

^{4.} Lieb ^{5.} ich ^{6. 4.} treu ^{2.} doch ^{5.} bis ^{3. 2.} ins ^{1.} Grab.

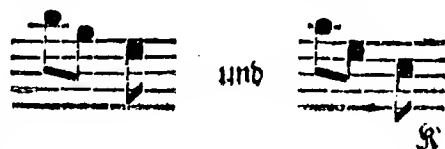
^{6.} Lieb ^{5.} ich ^{5.} treu ^{2.} doch ^{4.} bis ^{3. 2.} ins ^{1.} Grab.

Kann man die Worte wohl besser deklamiren? Und wie zweckmäßig und verstärkend die Wiederholung der Worte: Lieb ich treu doch? sie waren zum erstenmal gut ausgedrückt: aber wie viel stärker sind sie nicht noch bey der Wiederholung? und dieser stärkere Ausdruck der Wiederholung, wie wieder erhöht durch das widerholende Zwischenspiel der Instrumente, und die nochmalige Wiederholung derselben Stelle mit der Stimme!

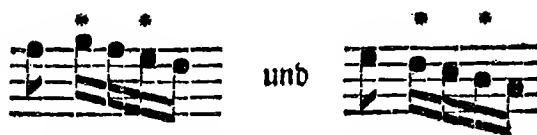
Ferner: Die natürliche öftere Folge von vier auch wohl acht Töne nebeneinander; als:



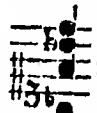
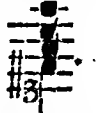
Alle diese Töne folgen so natürlich aufeinander, wie sie die Skala von b Dur, woraus das Stück geht, natürlich giebt. Außer diesen Sekundenfortschreitungen sind die übrigen alle auf und niedersteigend in Terzen und reinen Quartten, außer dem einen Takt, wo er die Worte: bis ins Grab, besonders hat mahlen wollen, da fällt er eine Septime hinnunter und steigt eine None hinauf. Dieser Takt steht aber auch so einzeln da, daß man ihn füglich weglassen kann, und er wird nicht vermisst. Die Tonfolge ist aber nicht nur leicht und natürlich, sie ist auch durch die sanfte Mischung kleiner und größerer Intervalle (Tonschritte) durch die sanfte Mischung langsamer und lebhafterer Bewegungen u. s. w. angenehm. Dies ist, was man den musikalischen Akzent oder die Melodie im eigentlichsten Verstande nennt. Noch haben jene natürlichfortschreitenden Terzen und Quartten das Merkwürdige und Zweckmäßige, daß sie die Töne ihres Grundakkords hören lassen, und zwar meistens ohne Vermischung mit durchgehenden Noten, als:



Beides die vollen Akkorde von c und f in nacheinander folgenden Tönen. Einige Male sind sie aber auch mit durchgehenden Noten gemischt, als:



Die mit einem * bezeichneten Noten sind die durchgehenden Noten, weil die ersten beiden nicht in den Terzquintenakkord

von  gehören, die andern nicht in den Terzquintenakkord von f . Da die durchgehenden No-

ten aber alle aus der natürlichen Skala von b genommen und immer die zunächstliegenden Töne sind, so machen sie den Gesang nicht unfasslich.

Ferner: die Gleichheit der Rhythmen; alle Rhythmen dieses Gesanges bestehen aus zwei oder vier Takten; (vorausgesetzt, daß man es als im $\frac{3}{4}$ Takt betrachtet.) Die ersten beiden $\frac{3}{4}$ Takte machen einen Rhythmus von zwei Takten, die folgenden zwei Takte wieder einen gleichen, und dann die folgenden vier Takte einen Rhythmus von vier Takten u. s. f. Dadurch, daß hier mehr Einschnitte in der Musik sind als in den Worten, wäre eigentlich wieder den andern Theil des grammatischen Akzents, der in der Musik gleiche Einschnitte mit den Versen fordert, gesündigt, wenn nicht die Ruhe in der Harmonie (sie bleibt stets in b) und die melodischen Wiederholungen derselben Melodie jenen Einschnitten die Kraft benähmen. Sie dienen also nur zur Faßlichkeit und Einheit der Melodie. Ferner ist sich der rhythmische Gang der einzelnen Takte sogleich; und dann die Ordnung in den Einschnitten; nur nach vollendetem Vorderatz ist ein großer Einschnitt, und zwar in der Quinte des Stücks (Dominante) die geringe Ruhe giebt, und nur ganz am Ende ist die volle Ruhe des Akkords auf dem Ton des Stücks (Tonica). Bei Zählung der Takte zur Bestimmung der zusammengesetzten Rhythmen muß man sich nicht durch die Wiederholungen der Instrumente irre machen lassen, die ganze Wiederholung eines Takts oder mehreren, Note für Note, macht den Rhythmus nicht länger, das Gefühl ruht gleichsam bei der Wiederholung. Doch auch selbst unter den Wiederholungen dieses Stücks ist eine solche Gleichheit und Ordnung die den ruhigen sanften Gang des Ganzen befördert.

Endlich, Einheit der natürlichen Harmonie. Das ganze Stück besteht aus konsonirenden Akkorden, aus den $\frac{3}{4}$ Akkord und seiner ersten Versetzung dem 6 Akkord. Hierüber hab ich mich im vorigen Kapitel schon näher erklärt. Hier will ich nur auf die zweckmäßige Anwendung dieser höchst einfachen Harmonie aufmerksam machen.

Die Arie hat noch einen zweiten Theil, der aber so ganz konventionell ist, daß es nicht der Mühe werth war ihn abzubucken. Die elenden Worte sind wohl vorzüglich schuld daran. Noch muß ich erwähnen, daß die Instrumentalbegleitung höchst einfach ist, nur da wo ichs durch kleine Noten angezeigt habe, treten die Instrumente ein.

Von all dem hier gesagten mag sich nun Kaiser bei seiner Arbeit wohl das Wenigste deutlich gedacht haben. — Wir werden ihn überhaupt künftig mehr als einen Mann von schönem Kunsttalent, wie als einen Kunstgerechten Tonseher kennen lernen — Sein feineres richtiges Gefühl umfaßte aber so ganz die auszudrückende Empfindung, und nun konnte sich nicht leicht etwas fremdes in die Darstellung drängen. Auch zergliederte ich hier nicht um Lehren und Regeln zu geben, wie mans anfangen soll, um so was hervorzubringen — Fliegen mit wächsernen Flügeln? — Nur aufmerksamer will ich machen, auf daß das schwächere unberichtigte Gefühl richtiger empfangt, was das feine richtige Gefühl dargestellt hat, und so selbst berichtigt werde. Ueberall wird dieß mein Zweck seyn.

Leonardo Leo.

Largo e con gusto.

a mezza voce.

Non fo con dol - ce mo - to il

cor - mi tre-main pet - to il cor mi tre-main pet - to: sen - to un af - fet - to -

gno - to sen - to un af - fet - to i - gno - to che in te ne - rir mi fa -

Cembalo.

poc. f

che in - te ne - rir mi fa, che in - te - ne - rir mi fa,

p *poc. f*



Non fo con dol - ce mo - to. 11



cor mi tre-main-pet - to, il cor mi tre-main-pet - to. Sen-to un af-fet - to i-



gno-to chein-te ne - rir mi fa



Cemb.
poc. f chein-te - ne - rir mi fa, chein-te - ne -



rir mi fa - chein te - ne - rir mi fa. *a mezza voce.*



H a n d e l.

*Arioso Largo.**(Violone, Solo.)*

(Violenc. Solo.)

Wol = = = lust wieg ihn ein in sü = ße Wol = lust!
 Plea - - - sures soon he Sooth'd the soul - to Plea - sures.

wieg ihn
 Soon he

ein in sü = ße Wollust tö = ne sanft bu ly = disch Braut-lied wieg ihn ein
 sooth'd the Soul - to Pleasures soft-ly Sweet in Ly - dian mea-sures soon he sooth'd

in sü = ße Wol
 the soul to Plea
 lust sures tö = ne
 soft-ly

sanft bu ly-disch Brautlied wieg ihn ein in sü = ße Wollust wieg ihn ein,
 sweet in ly dian mea sures soon the sooth'd the soul to Pleasures soon he sooth'd

in sü = ße Wol
 the soul to Plea-

Adagio,

lust,
 sures,

tö = ne sanft bu lydisch Brautlied wieg ihn ein
 softly sweet in lydian measures soon the sooth'd

in sü = ße Wol
 the soul to Plea-

(Violonc. Solo) *ad libitum.*

lust!
fures!

Händel (Georg Friederich den 23 Februar 1685 in Halle geboren) war Zeit- und Kunstgenosse Kaisers und Leos. Das vorstehende Arioso geb' ich hier als Muster der höchsten Wahrheit und Schönheit des musikalischen Ausdrucks: das ist durch

ächte Deklamazion,
leicht- schönfließenden edlen Gesang,
Reinheit und sanfte Führung der Harmonie,
Wahrheit der Bewegung und Begleitung,
und — Einheit aller Theile.

Die Deklamazion ist in jeder Sylbe so wahr, daß sie ohnmöglich überhört werden kann, jede Sylbe, jeden Ton müßte ich hier mit Worten bezeichnen um sie zu zergliedern, und das bedarfs doch wohl nicht? Aber das herrliche seelhebende Steigen bey dem Worte Pleasures (Wollust) wo die Stimme zehn Töne höher steigt ohne doch unnatürlich zu werden, das kann ich nicht übergehen. Es ist ein Meisterzug der wohl schon mehr als einen deutschen Komponisten zu unnatürlichen Springen der Stimme verleitet hat, um stark zu Deklamiren und sie deklamirten darob falsch und unnatürlich. Das natürliche dieses Sprunges, ohnbeschadet seiner Stärke, besteht hier darinn, daß der weise Komponist den vorhergehenden Gesang um eine Oktave sanft hinab führt, um sich dann erheben zu können, und so ist der Ton, der zehn Töne höher ist, als sein vorhergehender, doch nicht der höchste im Gesange. Gleich im ersten Takt (zwen Takte vorher) war derselbe Ton schon auf dem Wort Sweet (sanft.)

Das leicht und schönfließende des Gesanges wird jeder, nach dem was wir beym Kaiser bemerkt haben, in den natürlichen und angenehmen Fortschreitungen der Töne und ihres sanften rhythmischen Ganges leicht erkennen und fühlen, das edle des Gesanges liegt wohl vorzüglich in den öftern Erhebungen der Stimme, in den kleinen bedeutenden Dehnungen des Hauptworts (Pleasures), in der edlen Führung der sanfterverwebten Harmonie und nicht wenig auch darinnen, daß sich die Stimme am meisten in den mitlern und tiefen Tönen der Diskantstimme verweilt.

Die Reinheit der Harmonie wird der Kunstkenner leicht drinnen erkennen, der geübte Kunstfreund leicht vernehmen; eben so ihre sanfte Führung die vorzüglich in den angenehmen Nachahmungen und Bindungen des begleitenden Violonzels liegt, das hier mit kleinen Noten angedeutet ist. Und wer von der sanftwallenden Bewegung dieser herrlichen Arie nicht leicht eingeschmeichelt eingewiegt wird in süße Wollust, von der zweckmäßigen alleinigen Begleitung des Violonzels nicht in dieser Wollust ungestört fortgetragen wird und so im Ganzen hindurch nur Einen süßen wollüstigen Hauch durchwehen fühlt — dem war auch wohl alles weitere Erklären unnütz.

Lulli.

Admese. *Alceste.* *Alceste et Admese.*

Al - ce - ste vous pleu - rez! Ad - me - te vous mou - rez, Ad - me - te vous mou -
Al - ce - ste vous pleu -

rez vous mou - rez vous mou - rez! Ad - me - te vous mou - rez vous mou -
rez vous pleu - rez vous pleu - rez! Al - ce - ste vous pleu - rez Al - ce - ste vous pleu -

rez vous mou - rez vous mou - rez. Ad - me - te! Ad - me - te!
rez vous pleu - rez vous pleu - rez. Al - ce - ste! Al - ce - ste!

vous mou - rez.
vous pleu - rez.

Lulli (Jean Battiste) lebte in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts: seine Opern werden noch in Paris vorgestellt. Nur Gluck konnte ihn bey den Franzosen zu verdrängen anfangen.

Diese duettmäßige Stelle aus seiner Alceste, die mit Recitativen unterbrochen oft wiederholt wird, geb ich hier ihres wahren Ausdrucks wegen. Es ist aber Wahrheit ohne Schönheit ¹⁾. Wahr ist mir aber der Ausdruck im höchsten Grad, bis auf die eine Ausweichung und den Schluß in b dur im achten Takt: die mehr den Ausdruck des Trosts und der Beruhigung als des Schmerzes geben. Der Ausdruck des Schmerzes liegt hier vorzüglich in dem längeren Verweilen in der weichen Tonart, in dem steten Herabsinken der Stimme, in den öfteren Unterbrechungen, und in dem langsamen pathetischen Gange des Basses.

1) Wahrheit und Schönheit des Ausdrucks werden wir künftig in der Gluckschen Alceste mehr vereint finden.

Fingerzeige

für den denkenden und forschenden deutschen Tonkünstler.

1.

Der Ton hängt im Deutschen überhaupt von der größern oder geringern Bestimmtheit der Sylben ab. Je mehr sie ihrer Bedeutung nach bestimmt sind, oder je mehr sie zur Bestimmung der ganzen Vorstellung und ihres Ausdruckes beitragen, desto merklicher ist auch ihr Ton. ¹⁾ Daher haben die größern und genau bestimmten Redetheile allemal den vollständigsten und merklichsten Ton, die Artikel, persönlichen Fürwörter und Partikeln aber, wenn sie bloß zur nähern Bestimmung eines andern Wortes dienen, haben für sich allein keinen merklichen Ton, sondern überlassen denselben dem Worte, welches sie bestimmen: er sagt, der Mann, ein Haus, sehr schön.

Adelungs deutsche Sprachlehre, S. 73.

1) Junger deutscher Künstler, der du oft aus wahrem Innern Drang Worte die dich begeisterten mit lebendigen Tönen neu befeleest und dich drob wunderdest, wie diese wahre Gesänge immer so ganz anders sprachen, so weit entfernt von den wol-

lästigen, äppigen nur kühelnden, auf alle Sprachen passende Melodien neuerer Italiener, danke jene Wahrheit deiner lieben wahrhaften Muttersprache, und spüre eifriger und liebevoller ihren Pfaden nach.

2.

Die Noten in der Musik haben als Zeichen einen merklichen Grad der Vollkommenheit, weil sie mit einemmale die Höhe des Tons und seine Dauer, und vermittelt einiger darüber gesetzte Zahlen, eine Harmonie oder Consonanz mehrerer Töne vorstellen. Der einzige Mangel dabey ist, daß sie die *Criteria* der Harmonie nicht angeben, weil Dissonanzen, falsche Gänge und Sprünge, eben so wie die wahren, gezeichnet werden können. ²⁾ Man ist daher dabey genöthigt, nach den Regeln der Composition das Gute und Harmonische zu wählen. Die Noten selbst geben es nicht an.

Lamberts Organon, 2ter Theil, S. 17.

2) Unser scharfsichtigster spekulativer Theoretiker, Rirnerberger, hat hierauf schon in Sulzers Theorie der schönen Künste im Artikel: Beziefferung, aufmerksam gemacht und einiges zu weiterer Ausführung angegeben. Wenn er doch selbst mit seinem ihm eignen Scharfsinn diesen wichtigen

Gegenstand ganz behandeln wollte! In dem dritten Stück des Göttingischen Magazins steht eine Abhandlung in der ein Theil jenes Vorschlags weiter ausgeführt wird, aber nicht zur Befriedigung des Künstlers.

3.

Man hat durch den falschen Grundsatz, daß die schönen Künste zum Zeitvertreib und zur Belustigung dienen, ihren Werth erstaunlich erniedrigt, und aus den Musen, die Nachbarinnen des Olympus sind, irdische Dirnen und witzige Buhlerinnen gemacht. Durch diesen unglücklichen Einsall sind die festen Grundsätze, wornach der Künstler arbeiten sollte, zernichtet, und seine Schritte unsicher worden. Wir müssen es diesen verkehrten Begriffen zuschreiben, daß die schönen Künste bey vielen rechtschaffnen Männern in Verachtung gekommen sind; daß die Politik sie ihrer Vorsorge kaum würdig achtet, und sie dem Zufall überläßt; daß sie bey unsern gottesdienstlichen Festen und bey unsern politischen Feierlichkeiten so gar unbedeutend sind. Man hat dadurch dem Künstler den Weg zum wahren Verdienst gleichsam verrennt, und gemacht, daß er sich vor den barbarischen Künstlern halb wilder Völker schämen muß, die durch ihre unharmonische Musik, durch ihre unförmlichen Länze und durch ihre ganz rohe Poesie mehr ausrichten, als unsre feinsten Virtuosen. Jene entflammen die Herzen ihrer Mitbürger mit patriotischem Feuer, da diese kaum eine vorübergehende Belustigung der Phantasie zu bewirken vermögend sind.

Es muß jeden rechtschaffnen Philosophen schmerzen, wenn er sieht, wie die göttliche Kraft des von Geschmack geleiteten Genies so gar übel angewendet wird. Man kann nicht ohne Betrübniß sehen, was die Künste wirklich sind, wenn man erkennt hat, was sie seyn könnten. Man muß unwillig werden, wenn man sieht, daß Leute, die mit den Müssen nur Unzucht treiben, einen Anspruch auf unsre Hochachtung machen dürfen. Wie langweilig, wie verdrießlich und wie abgeschmackt bisweilen unsre öffentliche Feierlichkeiten und Feste, und wie so gar schwach unsre Schauspiele seyen, empfindet jeder Mensch von einigem Gefühl. Und doch könnte man durch dergleichen Veranstaltungen aus dem Menschen machen, was man wollte. Es ist in der Welt nichts, das die Gemüther sogar bis auf den innersten Grund öfnet, und jedem Eindruck so ausnehmende Kraft giebt, als öffentliche Feierlichkeiten, und solche Veranstaltungen, wo ein ganzes Volk zusammen kommt. Und doch — wie brauchen die Künstler diese Gelegenheiten die Gemüther der Menschen, derer sie da vollkommen Meister seyn können, zum Guten zu lenken? Wo lebt der Dichter, der bey einer solchen Gelegenheit ein ganzes Volk mit Eifer für die Rechte der Menschlichkeit angeflammt, oder mit Haß gegen öffentliche Verbrechen erfüllt, oder ungerechte und boshafte Seelen mit Schaam und Schrecken geschlagen hat?

Es ist nur ein Mittel den durch Wissenschaften unterrichteten Menschen, auf die Höhe zu heben, die er zu ersteigen wirklich im Stand ist. Dieses Mittel liegt in der Vervollkommnung und der wahren Anwendung der schönen Künste. Noch ist die höchste Stufe in dem Tempel des Ruhms und Verdienstes unbetreten; die Stufe, auf welcher einmal der Regent stehen wird, der, aus göttlicher Begierde die Menschen glücklich zu sehen, mit gleichem Eifer und mit gleicher Weisheit die beiden großen Mittel zur Beförderung der Glückseligkeit, die Cultur des Verstandes und die sittliche Bildung der Gemüther, jene durch die Wissenschaften, diese durch die schönen Künste, zum vollkommenen Gebrauch wird gebracht haben.

S. Vorrede von Sulzers Theorie der schönen Künste.

Wohl der Zukunft, die so ganz vorzüglich zu ihrer Vervollkommnung und höchsten Wirkung den Schuß der Mächtigen bedarf, und wohl dem Staate, wenn Einer der Mächtigen der Erde diese Stelle liest und ganz beherzigt!

4.

Die wahre Ursache, watum Deutschland nach den Zeiten der Minnesinger wieder versunken, oder so lange in der Kultur seiner Sprache und der schönen Wissenschaften überhaupt zurückgeblieben ist, scheint mir hauptsächlich darin zu liegen, daß wir immer von lateinisch gelehrten Männern erzogen sind, die unsre einheimischen Früchte verachteten und lieber Italienische oder Französische von mittelmäßiger Güte ziehen, als deutsche Art und Kunst zur Vollkommenheit bringen wollten; ohne zu bedenken, daß wir auf diese Weise nichts hervorbringen könnten, was jenen gefallen und uns Ehre bringen würde.

Sie zogen Zwergebäume und Spalierbäume und allerley schöne Krüppel, die wir mit Strohmatten wider den Frost bedecken, mit Mauern an die Sonne zwingen, oder mit kostbaren Treibhäusern beim Leben erhalten mußten. Und einige unter uns waren thöricht genug zu glauben, daß wir diese unsere halbreifen Früchte den Fremden, bey denen sie ursprünglich zu Hause sind, als Seltenheiten zuschicken könnten; sie waren stolz genug zu denken, daß die Italiener mit uns in unsern in feuchter Luft gebaueten Grotten schaudern würden; sie die Gefühls Schätze allen unsern Kostbarkeiten von dieser Art vorziehen.

Schön und groß aber können unsre Produkte werden, wenn wir auf den Gründen fortbauen, welche Klopstock, Göthe, Bürger und andre neuern gelegt haben. Alle können zwar noch in der Wahl der Früchte, welche sie zu bauen versucht, gefehlt, und das gewählte nicht zur höchsten Vollkommenheit gebracht haben. Aber ihr Zweck ist die Veredlung einheimischer Produkte, und dieser verdient den dankbarsten Beifall der Nation, so wie er ihn auch wirklich erhielt, ehe diese in ihrem herzlichen Genuße von den alten verwöhnten Liebhabern der auswärtigen

tigen Schönheiten gestört, und durch den Ton der Herren und Damen, die eine Pariser Pastete dem besten Stücke Rindfleisch vorziehen, stüßig gemacht wurden.

* * *

Der Weg welchen die Italiener und Franzosen erwähnt haben, ist dieser, daß sie zu sehr der Schönheit geopfert, sich davon hohe Ideale gemacht, und nun alles verworfen haben, was sich nicht sogleich dazu schicken wollte, hierüber ist bei ihnen die dichterische Natur verarmt, und die Mannigfaltigkeit verloren gegangen. Der Deutsche hingegen hat, wie der Engländer, die Mannigfaltigkeit der höchsten Schönheit vorgezogen und lieber ein plattes Gesicht mit unter als lauter Habichtsnasen mahlen wollen.

Man sieht die Verschiedenheit der Wege, worauf diese Nationen zum Tempel des Geschmacks gegangen sind, nicht deutlicher, als wenn man den Tod Cäsars, so wie ihn Shakespear und Voltaire uns gegeben haben, neben einander stellt; Voltaire sagt es ausdrücklich, und man sieht es auch leicht, daß er ihn durchaus dem Engländer abgeborget, und nur dasjenige weggelassen habe, was sich mit den Regeln eines guten Trauerspiels und der französischen Bühne nicht vereinigen ließe. Hier sieht man beim Shakespear ein aufgebrachtes Volk, bei dem alle Muskeln in Bewegung sind, dem die Lippen zittern, die Backen schwellen, die Augen funkeln und die Lungen schäumen; ein bitters, böses, wildes und wüthendes Volk, und einen hämischen Kerl mit unter, welcher dem armen Cinna, der ihm zuruft, er sey nicht Cinna der Mörder Cäsars, sondern Cinna der Dichter, seiner elenden Verse halber das Herz aus dem Leibe reißen will — und diese Löwen, Tiger und Affen führt Antonius mit der Macht seiner Beredsamkeit gerade gegen die Mörder Cäsars, zu deren Unterstützung sie sich versammelt hatten. Was thut nun Voltaire? Er wischt alle diese starken Züge aus, und giebt uns ein glattes, schönes, glänzendes Bild, was in dieser Kunst nicht seines gleichen hat, aber nun gerade von allem dem nichts ist, was es seyn sollte.

Wollen Sie die Sache noch deutlicher haben: so vergleichen Sie einen englischen und französischen Garten. In jenem finden Sie eben wie in Shakespears Stücken Tempel, Grotten, Kläusen, Dickigte, Niesengehege, Grabhügel, Ruinen, Felsenhöhlen, Wälder, Wiesen, Weiden, Dorfschaften und unendliche Mannigfaltigkeiten, wie in Gottes Schöpfung durcheinander vermischt, in diesem hingegen schöne gerade Gänge, geschorne Hecken, herrliche schöne Obstbäume paarweise geordnet oder künstlich gebogen, Blumenbete wie Blumen gestaltet, Lusthäuser im feinsten Geschmack — und das alles so regelmäßig geordnet, daß man beim Auf- und Niedergehen sogleich alle Eintheilungen mit wenigen Linien abzeichnen kann, und mit jedem Schritte auf die Einheit stößt, welche diese wenigen Schönheiten zu einem Ganzen vereinigt. Der englische Gärtner will lieber zur Wildniß übergehen als mit dem Franzosen in Berceaux und Charmillen eingeschlossen seyn. Fast eben so verhalten sich die Italiener und Deutschen, außer daß jene sich in ihrer Art den Franzosen und diese den Engländern, ihren alten Brüdern, nähern und mehr Ordnung in die Sachen bringen.

Welcher von diesen beiden Wegen sollte nun aber wohl der beste seyn, der Weg zur Einförmigkeit und Armut in der Kunst, welchen uns der Konventionswohlstand, der verfeinerte Geschmack und der sogenannte gute Ton zeigen, oder der Weg zur Mannigfaltigkeit, den uns der allmächtige Schöpfer eröffnet? Ich denke immer der letztere, ob er gleich zur Verwirrung führen kann. Denn es bleibt doch wohl eine unstreitige Wahrheit, daß tausend Mannigfaltigkeiten zur Einheit gestimmt, mehr Wirkung thun als eine Einheit worinn nur fünf versammelt sind; und daß ein zweyhöriges Heilig zc. von Bach etwas ganz anders sey, als die schönste Arie, diese mag noch so lieblich klingen.

Justus Möser.

Diese höchst wahre Stellen aus der vortreflichen Schrift über die deutsche Sprache und Litteratur, trifft auch unsere Tonkunst ganz. Man darf nur oben statt Klopstock Göthe Bürger, Gändel Bach und Ziller setzen, weiter unten statt Shakespear Voltaire und statt Tod Cäsars, Gluck Lully und Alceste, oder auch Georg Benda Schwanenberg und

Romeo und Julie; und man wird, den Punkt des französischen Diebstahls abgerechnet, die Vergleichungspunkte leicht finden.

Gern ließ ich Möser's ganze Schrift hier abdrucken, wenns der Raum nur gestattete: ich rathe aber jedem deutschen Künstler, sie mehr als einmal zu lesen.

Kunst-

Kunstanekdoten.

I.

Piccini, der durch seine außerordentliche Neigung und Fähigkeit zur Tonkunst den Willen seines Vaters überwand, nach welchem er ein Geistlicher werden sollte, wurde in seinem vierzehnten Jahr ins Konservatorium de Sanet Onofrio gegeben, das der berühmte Leo damals dirigierte. Man übergab ihn einem Unterlehrer, dessen blinde Gewohnheitmethode er nicht lange ertragen konnte. Bald zog er sich durch seine Einwendungen eine unangenehme Begegnung zu. Gefränkt durch solche Ungerechtigkeiten beschloß er allein nach seinem eignen Sinne zu arbeiten. Ohne Regeln, ohne andre Führer als sein Genie schrieb er nun Psalmen, Oratorien, Opern-Arien; er hatte bald die Bewundrung oder den Meid aller seiner Mitschüler. Er wagte es endlich eine ganze Messe zu komponiren. Einer der Lehrer des Konservatoriums sah sie; ließ sie probiren; hieß für Pflicht dem Leo davon zu sagen. Einige Tage darauf ließ dieser den Piccini zu sich zu rufen. Der junge Mann voll Ehrfurcht für ihn, die gewissermaßen der Instinkt des Genies ist, erschrak mächtig und ging zitternd zu seinem Meister. „Du hast eine Messe gemacht?“ (sagte Leo kalt und fast streng) — Ja — — — „Zeig mir die Partitur.“ — — o! — „Zeig sie mir, sag ich!“ Piccini wollte versinken, aber er mußte folgen; und brachte sie. Leo durchblätterte sie, sah ihre ganze Einrichtung, lächelte und zog die Glocke, durch die gewöhnlich die Proben angezeigt wurden. Halb todt bat der junge Künstler vergebens ihn solchem Schimpf nicht auszussetzen. Sänger und Spleler kamen; die Stimmen wurden ausgelegt, und man erwartete daß Leo den Takt schlagen würde. Aber er wand sich ernsthaft zu Piccini und überreichte ihm den Taktstock, dessen man sich in Italien und Frankreich bedient. Neue Bestürzung, neues Flehen des jungen Künstlers, der in dem Augenblick nie möchte komponirt haben. Endlich raß er sich zusammen, und schlägt mit zitternder Hand die ersten Takte. Aber bald hingezogen, erhitzt durch die Harmonie, vergißt er Leo und die große Versammlung, lebt ganz in seinem Werke, und führt es mit einem Feuer, einer Handlung und Genauigkeit an, die alle Zuhörer in Erstaunen setzt, und ihm allseitiges Lob erwirbt. Leo allein bleibt still; endlich sagt er zu ihm: „Ich verzeih's dir diesmal; geschieht's aber wieder, so züchtige ich dich dafür, daß du dein ganzes Leben dran denken sollst. Was? Du hast von der Natur ein so schönes Talent erhalten, und das willst du verhungern? Anstatt die Kunst zu studieren, überläßt du dich deiner wilden Einbildungskraft und glaubst noch gar ein Meisterstück dargestellt zu haben!“ Gefränkt durch solche Vorwürfe erzählt der Knabe wie ihm die Unwissenheit seines Lehrers das Studium vereckelt habe. Leo erheitert sich darob, umarmt ihn, liebkost ihn, und heißt ihn alle Morgen zum Unterricht zu sich kommen.

2.

Man sahe einen Tonkünstler, der als ein sehr böser harter Mensch verrufen war, jedem Bettler der ihm ansprach Almosen geben, ja manchem gab er wohl drey vier Mahl auf einer Stelle; jeder staunte darob und keiner konnt' es erklären. Einst aber befrag ihn einer darum: da sagt' er: ich fühle jede heulende Bettlerbitte wie eine Dissonanz, die ihre notwendige Auflösung fordert: diese Auflösung giebt mir nun der Dankton fürs Almosen. Daß ich aber manchem drey vier Mahl hinterelander gebe, geschieht aus Liebe zu den Fortschreitungen durch Dissonanzen. Wenn sein dissonirender Bittlaut mein Ohr verührt geb' ich ihm erst einen Pfennig, dafür dankt er dann in eben solchem heulenden Tone in dem er bettete, die Dissonanz wird also nicht aufgelöst, sondern schreitet in eine andere Dissonanz, und so verzögere ich dann die Auflösung mit einzelnen Pfennigen bis mein Ohr zur höchsten Erwartung der Auflösung gespannt ist, dann geb ich ihm einen Groschen, und sogleich hab' ich dafür die volle Auflösung in einem hellen freudigen Dankton.

3.

Richard Löwenherz, König von England, ward von Leopold Herzog von Oesterreich gefangen und an einem aller Welt unbekannten Ort aufbewahrt. Blondel, sein Capellmeister, der ihn herzlich liebte, verkleidete sich als Pilger und durchlief ganz Deutschland um seinen lieben Herrn auszuspähen. Er kam auch durch ein Dorf Losenstein, da erfuhr er, daß man seit einem Jahre, auf einem dortigen Schlosse des Kaiser Heinrichs, einen wichtigen Gefangenen bewachte. Blondel eilte nach dem Schlosse, beging es rund um, und sang die Hälfte eines Liebes, daß er mit Richard komponirt hatte. Sogleich vollendete der gefangene König das Lied, und erfüllte das Herz seines treuen Freundes mit Wonne. Dieser flog nach England, und meldete dem Hofe seine Entdeckung. Eine Gesandtschaft an den Kaiser erhielt bald die Auslieferung des gefangenen Königs.

4.

Gretrys Büste wurde vor einiger Zeit in Lüttich, wo er geboren, auf dem Theater aufgestellt, und durch ein allegorisches theatralisches Fest eingeweiht. Das Model zur Büste ist von Pajou in Paris; die Ausführung in Carrarischem Marmor von Lverrard. Sie hat die Inschrift:

Gretry Leodius, sub Conclusatu de Vivario et de Fossoul.

5.

Marmontel modernisirt Izt Quinaults Opern: seine Landeleute, die eine übergroße Verehrung für Quinault haben, lohnen's ihm mit unzähligen Epigrammen. Eins der besten lautet so:

Quinault, par la douceur de ses aimables vers,
Suspendoit le tourment des ombres malheureuses:
Cherchons pour l'en punir des peines rigoureuses,
S'écria le Dieu des Enfers.
Il invente aussitôt le mal le plus horrible,
Dont au Tartare même on se fut avisé;
Je veut faire, dit il, un exemple terrible
J'ordonne que Quinault soit Marmontelisé.

Wohlverdiente Geißel für jeden eigenmächtigen Verhunger der Werke anderer, sey's nun daß Sinnesmangel oder Schlechtigkeit seine Schneiderschere führt!

6.

Das Schauspielhaus von St. Samuel zu Venedig hatte sonst einen vortreflichen Wieberschall. Einst aber erhielt eine alte Dame, deren Haus an die Mauer hinter dem Theater stieß, die Erlaubniß eine Oeffnung darin machen zu lassen, um in ihrem Kabinett die Musik hören zu können; plötzlich ward der Saal stumm und blieb es, obgleich man diese Oeffnung wieder zumachte. Möchten doch die Baumeister auf dergleichen Dinge, und auf alles was den Schall eines öffentlichen Gebäudes betrifft aufmerktsamer seyn! Es ist kaum zu begreifen wie sehr das ist überall vernachlässigt wird!

7.

Der D. Martin Luther soll nicht nur ein guter praktischer Tonkünstler, sondern auch Komponist gewesen seyn; und Händel soll gestanden haben, daß er Luthers Kompositionen studirt und ihm das beste zu danken habe. Dies stand kürzlich im Magazin des Buch- und Kunsthandels St. 10. S. 811. Woher ist diese Nachricht? und wo findet man irgend etwas von Luthers Kompositionen? Händel lebte in diesem Jahrhundert, verlohren könnten sie sich also noch nicht haben, wenn sie je dagewesen.

Kunstnachrichten.

1.

Herr Kirnberger, der vor einigen Jahren durch die Herausgabe der fugenweise komponirten vierstimmigen Psalmen und christlichen Gesängen von Hans Leo Hasler, sich um die Tonkunst von einer neuen Seite wieder so verdient machte, will jetzt ein noch wichtigeres Werk im Breitkopf'schen Verlage in Leipzig herausgeben. Es sind die Choräle von Johann Sebastian Bach. Sie sollen nach und nach in 4 Theilen herauskommen, auf jeden Theil wird Ein Theil bei Breitkopf pränummerirt. Der Herausgeber dieses Kunstmagazins erbietet sich auch zur Annahme der Pränummeration. Hat je ein Werk die ernstlichste Unterstützung deutscher Kunstfreunde verdient, so ist es dieses; der Inhalt: Choräle; höchstes Werk deutscher Kunst; der harmonische Bearbeiter: Johann Sebastian Bach, größter Harmoniker aller Zeiten und Völker; Herausgeber: Johann Philipp Kirnberger, schaffmüthigster Kunsttrichter unsrer Zeiten.

2.

Der königliche Hofinstrumentenmacher Johann Deberg zu Stockholm hat ein Mittel gefunden allen Klavieren, nicht nur die Natur des Fortepiano, sondern auch des Crescendo und Diminuendo zu geben. Die königl. musikalische Akademie daselbst, die den Erfinder mit einer goldenen Medaille beschenkte, hat eine Nachricht davon bekannt gemacht, die aber mehr die Wirkung als die Mittel beschreibt. In dieser Beschreibung ist nur das eine neue, daß Herr Deberg statt der gewöhnlichen Daabenseidern, englisches Leder, besonders zubereitet, zum Besiedern nimmt. Da zugleich gesagt wird, daß jene Erfindung auf einem jeden Clavier angebracht werden könnte, ohne daß das Instrument darunter litte, so wäre sehr zu wünschen, daß uns der Erfinder und Ausführer selbst eine Beschreibung davon gäbe. Wollte er's in diesem Werke thun, so würden ihm gewiß viele Kunstfreunde mit mir höchst verbunden dafür seyn. Bedingungen die Herr Deberg bei solcher Mittheilung etwa zu machen hätte, würde ich nach gutbefundener Sache, treulich zu erfüllen suchen.

3.

Sulzers Theorie der schönen Künste und Wissenschaften ist in's Italienische übersetzt, und wird jetzt in der von dem Freiherrn Thomas von Bassus auf eigene Kosten angelegten Buchdruckerei zu Bassiavo gedruckt.

4.

Herr Murat, königl. schwedischer zweiter Dragoman bei der Pforte, ein Armenier, hat eine sehr interessante und vollständige Beschreibung der türkischen Musik fertig, die so viele in Europa, besonders Jean Jacques Rousseau, kennen zu lernen gewünscht haben; denn noch hat man nicht den mindesten Begriff davon. Ja was noch schlimmer ist, so hat Herr Chardin in seiner Voyage de Perse, die sonst die beste in ihrer Art ist, eine Probe von persischer Musik eingerückt, aber sich dabei vergriffen, und statt persischer Musik ein wirkliches italienisches Menuet publicirt. Herr Murat ließ mich einst sein Msct. durchsehen; es ist gut französisch geschrieben, und hat zum Titel: *Essai sur la Melodie Orientale, ou Explication du Systeme des modes & des mesures de la Musique Turque*, par Antoine de Murat. Ich habe ihm gerathen, dieses curieuse Werk bald herauszugeben, und es einem gewissen vornehmen Herrn in Schweden zuzuschreiben, der die Musik sowohl als andre Künste und Talente liebt und schätzt. Die türkische Musik stammt aus Persien ab, wo Zoroaster, der Orpheus der Perser, die morgenländische Musik auf einen guten Fuß setzte, und sie auf gewisse Principien gründete. Diese persische Musik kam zuerst nach Constantinopel unter Selim I., der bei der Einnahme der Stadt Libris (Lauris) unter andern Künstlern auch den berühmten Virtuosen Zusein Beykara, der von sehr vornehmer Abkunft in Persien war, vorfand, und solchen nach Constantinopel schickte. Dies geschah um das Jahr 1514. oder 1520. der Hidschret (nicht Heghret). Hier erst fängt die Musik der Türken an, denn vorher hatten sie gar keine. Aber Selims beständige Kriege waren Schuld, daß die Musik bei der Nation noch nicht Wurzel schlagen konnte. Dies geschah erst unter Murat IV.

(nicht Amurath) in Constantinopel aber kam sie erst unter **Muhammed IV.** in ein rechtes Geschick. Denn wie **Murat** im Jahr 1637. den Persern Bagdad wegnahm, fand er 5 Virtuosen da, die er nach Constantinopel schleppte, wo man sie Abschemier oder Perser nannte. Die jetzigen Griechen und Armenier haben keine andre Musik als die türkische, nur ihre Kirchenmusik, die ihnen eigen ist. Herr **Murat** erklärt die türkische oder persische Musik aus dem Grunde, und hat 2 Tabellen erfunden: die eine stellt das allgemeine System dieser Musik mit den Tönen vor, die Gamma u. s. w. ausmachen; die andre aber enthält die Töne von dem italienischen Gamma. Diese Tabellen haben ihm über 6 Monate Arbeit gekostet, und haben den Nutzen, daß man, mit Hülfe derselben, sogleich und in einem Augenblick nicht nur den rechten Ton der türkischen Musik finden, sondern auch den Unterschied zwischen ihr und der italienischen sehen, und türkische Musik auf italienische Noten setzen kann. Solchergehalt hat Herr **Murat** die Kunst erfunden, türkische Musik auf Noten zu setzen; dies hat niemand vor ihm gekonnt. Der Prinz Kantemir scheint auch an dieser Entdeckung gearbeitet zu haben, aber sein Exemplar ist auf der See verlohren gegangen, und nun hat man keinen Schlüssel mehr zu seiner Invention. Herr **Murat** hat auch seinen Werke eine große Sammlung von Sonaten, Liedern und andern Poesien, türkischen sowohl als griechischen, beigefügt, um von ihrer gegenwärtigen Verköstung den Ausländern einen Begriff zu geben: die Melodien stehen in Noten neben an, nebst einer französischen Uebersetzung dieser Gebichte.

Björnstål in Schlözers Briefwechsel.

5.

Herr Klöster führte hier am 18. Nov. d. J. ein Instrumental-Constück auf, welches eine Bataille vorstellen sollte. Das Orchester war in zwey Chöre vertheilt, zwischen welchen sich die Zuhörer befanden, zu deren nothwendigen Beihülfe folgende Zergliederung gedruckt ausgegeben wurde. „1) Der Prologus zur Schlacht bestehet in einem Allegro, Andante und Presto. 2) Der Eingang oder die ernsthafte und schreckbare Musik vor dem Marsch beider Armeen. 3) Zwey verschiedene Märsche, bey welchen Artillerie und Musquetenfeuer abwechseln. 4) Das Kanonenfeuer beider Armeen. 5) Die Bewegung des Marsches. 6) Das Pelotonfeuer der Infanterie von beiden Seiten. 7) Der Sturm und die Vernichtung der feindlichen Armee. 8) Der letzte Angriff mit Musquetenfeuer auf die erste feindliche Linie. 9) Die Eroberung der Redoute. 10) Das Ungewitter. 11) Der Kriegsrath mit einem Recitativ. 12) Das Zeichen zum Angriff für die Cavallerie der siegenden Armee. 13) Der Trapp der Pferde. 14) Der Galopp der Pferde. 15) Das Musquetenfeuer der Cavallerie. 16) Das schreckliche Geschrey der Cavallerie. 17) Das Geräusch der Waffen. 18) Die Flucht der Feinde. 19) Die überwundene Armee bläst zum Rückzuge. 20) Zeichen für die Cavallerie der siegenden Armee, das letzte feindliche Bataillon anzugreifen. 21) Der Trapp der Pferde. 22) Der Galopp der Pferde. 23) Fürchterliches Geschrey. 24) Unordentlicher Lärm der Armee. 25) Der Rückzug der siegenden Armee, nachdem das feindliche Bataillon sich wohl vertheidigt hat. 26) Das Klagen und Seufzen der Verwundeten. 27) Das Siegesfeuer mit Artillerie und Musqueten. 28) Ein dreyimal wiederholtes sehr lebhaftes Allegro macht den völligen Beschluß.“

Wessen Gefühl und Einsicht hier nicht laut die Wahrheit spricht, der lese zu seiner Zurechtweisung Engels schöne Schrift über die musikalische Malhlercy, oder auch nur in Sulzers Theorie der schönen Künste den Artikel Gemähde.

Nachricht.

Mangel an Raum zwingt mich einige der interessantesten für dieses Stück bestimmte Artikel fürs folgende Stück zurück zu lassen, als: Volklieder, Volkstänze, musikalische Poesien, und kritische Beleuchtung der auf dem Umschlage bloß angeführten neuen merkwürdigen Werke. Ich werde daher künftig bis mich eine größere Anzahl von Pränummeranten, oder auch Käufer in den Stand setzt mehr als vier solcher Stücke wie dieses im Jahr zu liefern, lieber weniger von meinen eignen Arbeiten geben, um doch so viel als möglich den höhern Zweck dieses Werks zu erreichen.

J. S. Reichardt.

F. F. Reichardt's

Musikalisches Kunstmagazin.

II. Stück.

Der Messias.

(Fortsetzung.)

Eloa. ¹⁾

(Vom Himmel herab gegen die Erde rufend.)

— — — — Bey dem furchtbaren Namen
 Deß, der ewig ist, und seiner Gerechtigkeit Dauer
 Mit Unendlichkeit maß! der hält die Schlüssel des Abgrunds
 Der mit strafendem Feuer die Hölle, den Tod mit Allmacht
 Und mit Gericht bewafnet. Ist einer unter den Himmeln
 Welcher, statt des Menschengeschlechts! im Gericht will erscheinen
 Dieser komme vor Gott!

Die Stimme des Messias. ²⁾

Ich leide!
 Ich bin ewig wie du! Es gescheh, o Vater, dein Wille!

Eloa.

¹⁾ V. Gesang Seite 155.

²⁾ V. Gesang S. 158.

E l o a. 3)

(Den Messias von einem Wolkengebürge schauend.)

Sohn des Vaters! wie groß mußt du seyn, dies Gericht zu ertragen:
 Ach wenn doch in der Endlichkeit Raum die Erkenntnisse gränzten,
 Dies Geheimniß zu fassen, und diese Tiefen zu schauen,
 Gottheit! Schweig, Eloa! verhülle dich, anzubeten!
 Heil dir, Menschengeschlecht! bald wirst du selig, wie ich seyn!

C h o r d e r H i m m e l. 4)

Sie ist, der erhabensten Leiden
 Erste Stunde, die ewige Ruh den Heiligen brachte
 Jesu ist sie vorübergegangen!

E l o a. 5)

Sohn des Vaters, von welchem Gedanken erweckte dein Blick mich!
 Heil mir! Ich bin gewürdiget worden dir nachzuempfinden,
 Was du empfindest; von ferne zu schauen des Mittlers Gedanken,
 Die in der Stunde der bangsten Erniedrung der Göttliche denkt.
 Ueber euch senkt sich die Decke der tiefsten Geheimnisse nieder,
 Ganze Himmel voll Nacht, der Einsamkeit Gottes Umschattung,
 Hülsen euch ein, kein Endlicher sah euch, Gedanken der Gottheit!
 Und ich bin gewürdiget worden von fern euch zu schauen,
 Aus der gemessnen Endlichkeit Kreis' hinüber zu blicken,
 Ich, ein kurzer Gedanke des Unerforschnen, ein Tropfen,
 In der Schöpfungen Meer, gleich einer Sonne, die aufgeht,
 Einem Staube zu leuchten, der schwimmt und Erde genannt wird!
 Heil mir! daß ich geschaffen bin! Heil, daß ihr ewig seyd! Heil euch,
 Vater und Sohn! Und ihr, die meine Seele noch füllen,
 Die mit der Stille der Gegenwart Gottes noch über mich kommen,
 Heilige Schauer, fahrt fort aus meiner Endlichkeit Gränzen
 Mich aus Dünkel der Herrlichkeit Gottes hinüber zu tragen!

C h o r d e r H i m m e l. 6)

Sie ist, der erhabensten Leiden
 Zweyte Stunde, die ewige Ruh den Heiligen brachte,
 Jesu ist sie vorübergegangen!

E l o a.

5) V. Gesang S. 153.

4) V. Gesang S. 160.

5) V. Gesang S. 171.

6) V. Gesang S. 169.

E l o a. 7)

Ganz empfind' ich, was einst die Auferstehenden fühlen!
 Wie aus diesem tiefen Erstaunen der Mittler mich weckte,
 Adams Geschlecht, so weckt er dich einst! Dies freudige Zittern,
 Dieses Jauchzen des ewigen Lebens wird über dich kommen!
 Eilen wird dann auf dem Throne, der hier im Staube gebückt liegt,
 Einen langen gefürchteten Tag das Gericht der Gerichte
 Halten, vollenden den Bund, durch diese Leiden gestiftet!
 O mit welchem Gefühl der neuen Schöpfung, wie selig
 Werden, die du versöhntest, dich dann auf dem Thron des Gerichts sehn!
 Deine schimmernden Wunden, das Bild der Liebe, der Liebe
 Bis zu dem Tod' am Kreuze mit betendem Auge betrachten,
 Und dir feyren, dir Halleluja der Ewigkeit singen!
 Dann wird schweigen vor ihnen der Todesengel Posaune,
 Und der Donner am Thron. Es wird die Tiefe sich bücken,
 Und die Hölz gefaltete Hände zum Richter erheben!
 Wird der letzte der Tage den stillverlöschenden Schimmer
 Vor dem Throne der Ewigkeit niedersinken! Und du wirst
 Deine Gerechten um dich versammeln zu deinem Anschau,
 Daß sie dich sehn, wie du bist! Sie werden fühlen, und jauchzen,
 Daß sie Unsterbliche sind, und des ewigen Lebens Gedanken,
 Weil du sie liebest, erst ganz in seiner Hoheit empfinden.

C h o r d e r H i m m e l. 8)

Sie ist, der erhabensten Leiden
 Dritte Stunde, die ewige Ruh den Heiligen brachte.
 Jetzt ist sie vorübergegangen!

 7) V. Gesang S. 172.

8) V. Gesang S. 173.

Die höchste Glückseligkeit.

Chor.
Erhaben.

Erster Diskant.

Wie er = höht, Welt = herr = scher, bei = ne Be = wunderung den Geist des Staubs! den = cket er

Zweiter Diskant.

Wie er = höht, Welt = herr = scher, bei = ne Be = wunderung den Geist des Staubs! den = cket er

Tenor.

Wie er = höht, Welt = herr = scher, bei = ne Be = wunderung den Geist des Staubs! den = cket er

Bass.

Wie er = höht, Welt = herr = scher, bei = ne Be = wunderung den Geist des Staubs! den = cket er

Orgel.

dich, Herr = li = cher, wel = ches Ge = fühl flammt — in ihm! wel = cher Ge = dank hebt

dich, Herr = li = cher, wel = ches Ge = fühl — flammt in ihm! wel = cher Ge = dank — hebt

dich, Herr = li = cher, wel = ches Ge = fühl — flammt in ihm! wel = cher Ge = dank — hebt

dich, Herr = li = cher, wel = ches Ge = fühl — flammt in ihm! wel = cher Ge = dank — hebt —

ihn, den = cket er dich!

ihn, den = cket er dich!

ihn, den = cket er dich!

ihn, den = cket er dich!

ihn, den = cket er dich!

Wie erhöht, Weltherrscher,
Deine Verwunderung den Geist des Staubs!
Denket er dich, Herrlicher, welches Gefühl
Flammt in ihm! welcher Gedank' hebt ihn, denket er dich!

Ist ein Mensch glücklich?
Einer der Waller am Grabe das?
Du! der es ist, rede, dich frag' ich allein!
Kennest du, würdigest du etwas Seligkeit dann,

In dem Staub' hier, droben,
Dann noch zu nennen, wenn Gottes Wink
Wonnegefühl seiner Vollkommenheit dir.
Sande', und du freudig erschrockst über Gott, wie in Traum,

Vor dem Anschauen selig?
Flüge durch Welten? Ein Freund zu seyn
Der, die schon Ewigkeit hinter sich sehn,
Dachten, und thaten? . . Es ist nur Glückseligkeit auch.

Klopstock.

Die höchste Glückseligkeit.

Clavier.
Erhaben.

Wie er = höht, Welt = herr = scher, bei = ne Be = wunderung der Geist des Staubs! den = ket er

dich, Herr = li = cher, wel = ches Ge = fühl flammt — in ihm! wel = cher Ge = dank hebt

ihn den = ket er dich!

Wie erhöht, Weltherrscher,
Deine Bewunderung den Geist des Staubs!
Denket er dich, Herrlicher, welches Gefühl
Flammt in ihm! welcher Gedank' hebt ihn, denket er dich!

Ist ein Mensch glücklich?
Einer der Wasser am Grabe das?
Du! der es ist, rede, dich frag' ich allein!
Nennest du, würdigest du etwas Seeligkeit dann,

In dem Staub' hier, droben,
Dann noch zu nennen, wenn Gottes Wink
Wonnegefühl seiner Vollkommenheit dir
Sandt', und du freudig erschrockst über Gott, wie in Traum,

Vor dem Anschau selig?
Flüge durch Welten? Ein Freund zu seyn
Derer, die schon Ewigkeit hinter sich sehn,
Dachten, und thaten? . . Es ist nur Glückseligkeit auch

Klopstock.

Schlacht-

Schlachtgesang.

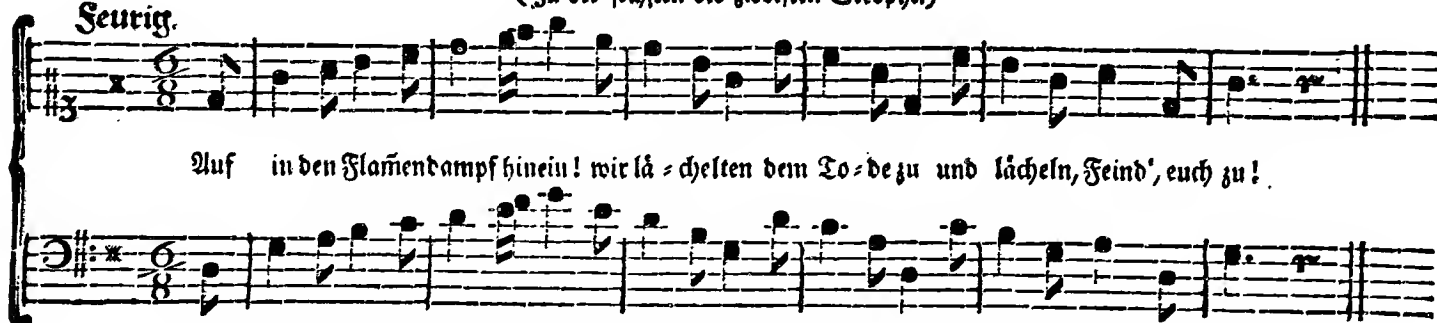
(Zu den ersten fünf Strophen; die fünfte wird etwas lebhafter gesungen.)

Langsam und männlich.



(Zu der sechsten bis zwölften Strophe.)

Leutrig.



(Die dreizehnte Strophe wird auf die erste Melodie, und die letzte auf die zweite Melodie geführt.)

Mit unserm Arm ist nichts gethan;
Steht uns der Mächtige nicht bey,
Der Alles ausführt!

Umsonst entflammt uns kühner Muth;
Wenn uns der Sieg von dem nicht wird,
Der Alles ausführt!

Vergebens fließet unser Blut
Fürs Vaterland; wenn der nicht hilft,
Der Alles ausführt!

Vergebens sterben wir den Tod
Fürs Vaterland; wenn der nicht hilft,
Der Alles ausführt!

Ström' hin, o Blut, und tödt', o Tod
Fürs Vaterland! Wir trauen dem,
Der Alles ausführt!

Auf! in den Flammendampf hinein!
Wir lächelten dem Tode zu,
Und lächeln, Feind', euch zu!

Der Tanz, den unsre Trommel schlägt,
Der laute schöne Kriegeztanz
Er tanzt hin nach euch!

Die dort trompeten, hauer ein,
Wo unser rother Stahl das Thor
Euch weit hat aufgethan!

Den Flug, den die Trompete bläst,
Den lauten schönen Kriegeflug
Fliegt, fliegt ihn schnell hinein!

Wo unsre Fahnen vorwärts wehn,
Da weh auch die Standart hinein,
Da siege Roß und Mann!

Seht ihr den hohen weissen Hut?
Seht ihr das aufgehobne Schwert?
Des Felbherrn Hut und Schwert?

Fern ordnet' er die kühne Schlacht,
Und jezo da's Entscheidung gilt,
Thut ers dem Tode nah.

Durch ihn, und uns ist nichts gethan;
Steht uns der Mächtige nicht bey,
Der Alles ausführt!

Dort dampft es noch. Hinein! hinein!
Wir lächelten dem Tode zu!
Und lächeln, Feind', euch zu!

Klopstock.

Bardale.

Zelter aber nicht geschwind.

Einen fröhlichen Lenz ward ich, und flog umher! diesen fröhlichen

Clavier.

Lenz lehrete sorgsam mich meine Mutter und sagte: sing, Bardale

da, le den Frühling durch.

Bardale.

Einen fröhlichen Lenz ward ich, und flog umher!
Diesen fröhlichen Lenz lehrte sorgsam mich
Meine Mutter, und sagte:
Sing, Bardale, den Frühling durch!

Hört der Wald dich allein, deine Gespielinnen
Flattern horchend nur sie dir um den Schattenast;
Einge dann, o Bardale,
Nachtigallen Gesänge nur.

Aber tritt er daher, welcher erhabner ist,
Als die Greise des Hains, kommt er der Erde Gott,
Sing dann, glücklicher Sänger,
Ednevoller, und lyrischer!

Denn sie hören dich auch, die doch unsterblich sind!
Ihren göttlichsten Trieb lockt dein Gesang hervor.
Ach, Bardale, du singest
Liebe zu, den Unsterblichen!

Ich entfloß ihr, und sang, und der bewegte Hain
Und die Hügel umher hörten mein störend Lied!
Und des Baches Gespräche
Sprachen leiser am Ufer hin.

Doch der Hügel, der Bach war nicht, die Eiche selbst
War der Gott nicht! und bald senkte den Ton mein Lied.
Denn ich sang dich, o Liebe,
Nicht Götinnen, und Göttern nicht!

Jeho kam sie herauf, unter des Schattens Nacht!
Kam die edle Gestalt, lebender, als der Hain!
Schöner, als die Gefilde!
Eine von den Unsterblichen!

Welch ein neues Gefühl glühte mir! Ach der
Blick
Ihres Auges! Der West hielt mich, ich sank schon hin!
Sprach die Stimme den Blick aus;
O so würde sie süßer seyn,

Als mein leisester Laut, als mein gesungenster,
Und gefühltester Ton, wenn mich die junge Lust
Von dem Zweige des Strauches
In die Wipfel des Hains entzückt!

Aug', ach Auge! dein Blick bleibt unvergeßlich mir!
Und wie nennet das Lied? singen die Edne dich?
Nennst's dich, singen sie: Seele?
Bist du's, das die Unsterblichen

In Unsterblichen macht? Auge! wem gleich' ich dich?
Bist du Bläue der Luft, wenn sie der Abendstern
Sanft mit Wolde beschimmert?
Oder gleichst du jenem Bach,

Der dem Quell kaum entfloß? Schöner erblickte nie
Seine Rosen der Busch! heller ich selber nie
Mich in einem der Bäche,
Niederschwanke am Frühlingsproß.

O was sprach igt ihr Blick? Hörtest du, Götinn mich?
Eine Nachtigall du? Sang ich von Liebe dir?
Und was fließet gelinder
Dir vom schmachttenden Aug' herab?

Ist das Liebe, was dir zärtlich vom Auge rinnt?
Deinen göttlichsten Trieb lockt ihn mein Lied hervor?
Welche sanfte Bewegung
Hebt dir deine besetzte Brust?

Sag, wie heisset der Trieb, welcher dein Herz bewegt?
Reißt ohn' ihn dich Iduns goldene Schaafe noch?
Ist er himmlische Tugend?
Oder Freud' in dem Hain Walhalls?

O gefeyert sey mir, blumiger Zwölfter May,
Da die Götinn ich sah! aber gefeyert
Seyst du unter den Mayen,
Wenn ich in den Umarmungen

Eines Jünglings sie seh, der die Veredsamkeit
Dieser Augen, und euch fühlet, ihr Frühlinge
Dieser lächelnden Minen,
Und den Geist der dieß alles schuf!

Ward nicht, Fanny, der Tag? ward nicht der Zwölfte
May,
Als der Schatten dich rief? ward nicht der Zwölfte May,
Der mir, weil ich allein war,
Oed' und traurig vorüberfloß?

Klopstock.

Bardale, von Barde, hieß in unsrer älteren Sprache die Lerche. Die Nachtigall verblents noch mehr, so zu heißen.

Musikal. Kunstmagazin, 2. Stück.

Q

Ueber Klopstocks komponirte Oden.

(Fortsetzung.)

Worinnen unterscheidet sich Klopstocks heilige Ode von seinem Kirchenliede? Das war die zweite Frage. Ich denke:

Durch großbedeutende Silbenmaasse,
Durch kühnere Ideen und Bilder,
Durch gedrungene verschlungene kühnhinströmende Sprache.

Sein Kirchenlied mag neumelodisch komponiren wer da will, es bleibt immer am wahresten und bedeutendsten mit der Kirchenmelodie, die ihm zugebracht, oder der vielmehr das Lied zugebracht war.

Auch seiner heiligen Ode paßt nichts so an, als der hohe Ton des Chorals. Aber nicht ganz dem Choral, den wir haben, kann sie sich anschließen; das großbedeutende Silbenmaass erfordert auch gleichbedeutende Bewegung in den Tönen. Wie nun die vereinigen mit dem einfachen majestätischen ruhigen Gang des Chorals! Ich meine: die Bewegung muß nur in der Melodie, nicht in der Harmonie seyn; d. i. die Akkorde müssen nur mit den Taktten oder großen Takttheilen gleichschreitend ändern, und die kurzen Silben auf Töne des Akkords der vorhergegangenen langen Silbe theilen. Wenn dann eine begleitende Orgel den Bass mit denen ihm zukommenden Akkorden rein spielt; so spielt sie, der lebhaftern Bewegung der Singstimmen ohnbefahret, einen völligen Choral.

Die kühnere Bilder und Ideen, glaub' ich, müssen weit weniger durch melodische Sprünge und Mannigfaltigkeiten, als durch harmonische rasche und kühne Ausweichungen ausgedrückt werden: diese zerstören auf keine Weise den erhabnen Ton des Chorals, sondern erhöhen ihn noch.

Die gedrungene verschlungene kühnhinströmende Sprache kann, dünkt mich, wieder nur durch harmonische Bindungen, aufgehaltne Auflösungen, Fortschreitungen durch Dissonanzen u. d. g. ausgedrückt werden.

Dies ist das wahre Feld der Harmonie; hier nur, fürs Erhabne, Erhabenste wirkt sie kräftig mit. Ich sage mit: denn es sind noch zwei Dinge zurück, wenn auch all das obige schon angewandt ist: das Schwereste und dann das Wichtigste.

Das Schwereste: In einer Melodie für alle Strophen die ganze Ode wahr zu deklamiren. Eine Melodie muß es seyn bey Oden, die Einheit der Empfindung haben, wenn der Eindruck der Eine treffende tief eindringende seyn soll. Daß diese nun für mehrere Strophen von so sehr verschiedenen Abschnitten und Einschnitten passen soll — da erschöpft man oft alle harmonische melodische und rhythmische Kunstgriffe, um in dieser Kadenz, in jenem Einschnitte, in jenem Rhythmus doppelte Bedeutung, wenigstens für den verständigen Vortrag mannichfaltige Bedeutung, hineinzulegen und zu verbergen. Dabey wird das nun aber zu einem doppelt wichtigen Bedürfnis, daß der, der die Ode gut singen will, sie auch erst zu lesen ganz verstehe.

Und nun das Wichtigste, wodurch das Kunstwerk erst zu Musik wird: der faßliche bedeutende Gesang. Bey all jenen großen innern Schwierigkeiten muß die Oberstimme doch einen faßlichen ausdrückenden Gesang haben. Dieser muß einem zuerst werden, und sich hernach nur zu all jenen Forderungen modifiziren lassen.

Alles dieses hab ich in den beiden hier vor Augen liegenden Oden: die Gestirne und die höchste Glückseligkeit zu erreichen gesucht, aber gewiß nicht überall erreicht. Wer Klopstock recht fühlt und versteht, und wer mich hier verstanden hat, wird hier bald das eine, dort bald das andere, weniger erreicht finden.

Ich wünsche unter den deutschen Tonkünstlern Wettseiferer zu finden, um diesen allein versuchten Weg nicht allein fortgehen zu dürfen. Es ist immer Gewinn bey edler Wettseiferung. Von allen mir bekannten Künstlern wünscht' ich vorzüglich Herrn Schulz¹⁾ in diesem Fache arbeiten zu sehen: er ist mit vor tausend andern ein wahrer ächter Künstler.

Der Ode: der Jüngling, wird mans leicht ansehen, daß mir hier an Erreichung der edlen Einfachheit, in der sich diese Ode so ganz vorzüglich auszeichnet, alles gelegen war. Die in leichten, doch nicht eng an einander liegenden Tönen, ganz in der Bewegung des Silbenmaasses fortschreitende Melodie macht hier fast alles. Harmonie war hier fast ganz zu entbehren: Wiewol das liegen der konsonirenden Akkorde etwas zum sanften edlen Gang des Ganzen beiträgt. Die zweite Strophe mußte als Gegensatz notwendig besonders komponirt werden, und man kann hier an der ganz auffallend entgegengesetzten Wirkung am besten erkennen, wie sehr geschickt der Unifonns ist Stärke auszudrücken.

An Cidli mußte ganz durch komponirt werden, des Aenderns und Anwachsens der Empfindung wegen. Hier hab' ich nur anzumerken: daß man, der Komposition gleich, im Vortrage die ersten vier Strophen auch mehr deklamiren als singen möge, und den ganzen vollen Gesang nur da erst, bey der fünften Strophe anbringe, wo Zeitmaass und Ton und Ihrische Ausbildung den stärksten Ausdruck giebt.

Im Schlachtesang hab' ich in der reinen Bewegung des Silbenmaasses und im Unifono den ganzen Ausdruck zu treffen geglaubt. Ich kann mir zu vergleichen männlichen starken Gesängen gar keine andere Melodie als die wahre Einklänge Melodie denken. Man bemerke aber, daß nicht jede Melodie einstimmig gesungen befriedigt. Der wahre Einklang muß so beschaffen seyn, daß die in der Melodie aufeinander folgenden Akkordnoten die Harmonie der Melodie deutlich fühlen lassen: wenn diese Noten nun so gestellt sind, daß sie zugleich einen faßlichen Gesang geben und auch die wahren Akzente der Worte ausdrücken, so käme die zusammenklingende Harmonie, die man ihr noch beifügen könnte, offenbar in die Quere: denn irgend eine der zugleich klingenden Stimmen, läßt Töne, die in der Folge der Melodie als Akzenttöne vorkommen, vorher oder in einer andern Ordnung zugleich hören, und schwächt dadurch die Wirkung der melodischen Akzenttöne.

Der wichtigste Einwurf, den man gegen solche einklänge Gesänge machen könnte, wäre: daß bey mehreren solcher Melodien notwendig große Einförmigkeit herrschen würde. Das ist zum Theil wahr; wiewol durch die Bewegung, wenn der Dichter nur wie Klopstock an Silbenmaassen reich ist, auch große Mannigfaltigkeit sich darbeit. Und dann ist für Ausdruck der Stärke, Mannigfaltigkeit der Bewegung wol die einzige die hingehört. Und überall kommt dabey mehr auf Wahrheit als auf Schönheit und Mannigfaltigkeit an.

Bardale. Ich habe in dieser Ode zwar mein Mögliches angewandt die Melodie allen Strophen anpassend zu machen, doch aber war mir hier das Angelegentlichste, den Ton des Ganzen durch melodischen Reiz darzustellen.

1) Kapellmeister bey dem Prinzen Heinrich von Preußen, und Verfasser vieler musikalischer Artikel in Sulzers Theorie der Künste, einer gedruckten Liedersammlung, verschiedener bey

Summe gestochenen Clavierarbeiten, und vieler zeit größern und wichtigern Werke für das französische Theater des Prinzen Heinrich.

Instrumentalmusik.

(Fortsetzung.)

Ich gab jetzt einige Clavierstücke von Einer bestimmten Empfindung, hervorgegangen aus eignem überwallendem Gefühl. So werden mir die meisten meiner Instrumentalstücke; andre aber auch bisweilen durch Lesung großer oder schöner Dichterstellen. Ich lege von solcher Stelle erfüllt das Buch bey Seite, gerathe wohl ans Clavier, fantasire, bleibe dann in bestimmten Bewegungen, und schreibe hernach, was so fest gehaftet hat, auf.

So ist folgendes Clavierstück durch die Stelle aus dem Petrarch entstanden, die ich hier herschreiben will.

Ove porge ombra un pino alto, od un colle,
 Talor m'areslo: e pur nel primo sasso
 Dilegno con la mente il suo bel viso.
 Poich' a me torno, trovo il petto molle
 Della pietate; ed allor dico, ah! lassò!
 Dove se' giunto, ed onde se' diviso?
 Ma mentre tener fiso
 Posso al primo pensier la mento vaga,
 E mirar lei, ed obbliar me stesso;
 Sento amor sì dapresso,
 Che del suo proprio error l'alma l'appaga:
 In tante parti, e sì bella là veggio,
 Che, se l'error durasse, altro non chieggiò.

Denen zu Gefallen die das Italiänische nicht verstehen, will ichs wagen diese herrlichen Verse zu übersetzen.

Im Schatten jener hohen Fichte und jener Hügel
 verweil' ich oft: und in dem nächsten Felsen
 gräbt meine Seel' ihr schönes Bildniß ein.
 Aber dann erwach' ich wieder und finde meinen Busen
 von Klagen naß; dann seufz' ich: ach Elender!
 wo bist du hingekommen? von wo getrennt? —
 Aber so lange die herumirrende Seele
 den ersten Gedanken fest zu halten vermag,
 sie nur sieht, sich selber vergift;
 O da ist mir die Liebe so naß,
 die Seel' in ihrem Wahne so selig,
 so ganz, so schön steht sie dann vor mir
 daß, bliebe der süße Wahn, all meine Wünsche schwiegen.

Adagio,

*Adagio,**con molta espressione.*

The musical score is written for piano (p) and includes dynamics like *pp*, *poco f*, and *dimin.*. The tempo changes to *Andantino.* in the middle section. The score is written for piano (p) and includes dynamics like *pp*, *poco f*, and *dimin.*. The tempo changes to *Andantino.* in the middle section. The score is written for piano (p) and includes dynamics like *pp*, *poco f*, and *dimin.*. The tempo changes to *Andantino.* in the middle section.

This page of musical notation is divided into six systems, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. It contains complex rhythmic patterns with many beamed notes. The second staff continues the melody with similar complexity. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *dimin.* (diminuendo).
- System 2:** The first staff continues the complex melodic lines. The second staff features a series of chords and rests, with dynamic markings *p* and *f*.
- System 3:** The first staff continues the melodic development. The second staff has a more rhythmic, chordal texture with dynamic markings *f* and *p*.
- System 4:** The first staff continues the melodic lines. The second staff features a series of chords and rests, with dynamic markings *f* and *p*.
- System 5:** The first staff begins with the tempo marking *Adagio.* and a 6/8 time signature. It contains a series of chords and rests. The second staff continues with a similar texture. Dynamic markings include *f* and *pp* (pianissimo).
- System 6:** The first staff begins with the tempo marking *Allegretto.* and a 3/4 time signature. It contains a series of chords and rests. The second staff continues with a similar texture. Dynamic markings include *f* and *pp*.

This page of musical notation consists of seven systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The notation is dense, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. The second system continues this melodic line. The third system introduces a new melodic line in the upper voice, while the lower voice has rests. The fourth system shows both voices with complex, often beamed, notes. The fifth system features a melodic line with a 'dimin.' (diminuendo) marking. The sixth system continues the melodic development. The seventh system shows the final lines of music on the page, with some notes beamed together. The notation is characteristic of late 19th or early 20th-century piano music.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piano piece. The notation is written on multiple staves, with some staves grouped by a brace on the left. The music features complex melodic lines with many trills, slurs, and ties. There are also some dynamic markings, such as 'rf.' (riforma) and 'p' (piano). The notation is in a style that appears to be from the 18th or 19th century, with some unusual symbols and a high level of detail in the melodic lines. The page is numbered '3' in the top left corner.

Neue merkwürdige musikalische Werke.

I.

Les Consolations de Misères de ma Vie, ou Recueil D'airs Romances et Duos par J. J. Rousseau, à Paris.
(Nature est un doux guide. Je queste partout sa piste nous l'avons confondue de traces artificielles. Montagne.)

Bewundert und gekränkt hat es mich, daß in diesen Stücken allen keine Spur von des lieben edlen Jean Jacques Originalgenie ist: einige sind ganz in der Manier älterer französischer Komponisten, andre und das die meisten, ganz und gar im Wesen und in der Manier der damaligen italiänischen Komponisten. Sonderbar ist es auch das Rousseau, der die Theorie der Musik in seinem Wörterbuch abgehandelt, und in vielen Stücken so gut, daß der so wenig Kenntniß und Uebung gehabt, die Regeln bey seinen Arbeiten anzuwenden und auszuüben.

Ich will statt alles weitem Nebens hier ein Stück jeder Art mittheilen, vorher aber die interessante Vorrede des Herausgebers abdrucken lassen. Das Werk ist in Deutschland noch unbekannt und in Frankreich selbst schon rar: meine Leser werdens mir also wol Dank wissen. Hier ist sie:

On a reuni dans ce Recueil tous les petits morceaux de Musiques échappés à M. Rousseau. Il faut les considerer, comme le fruit de ses delassemens, ou plutôt, ainsi qu'il le disoit lui meme, comme la consolation dans ses disgraces.

La plupart des Airs sont sur des paroles de nos anciens Ecrivains; M. Rousseau les aimoit beaucoup; il trouvoit dans leurs Ouvrages ce caractere de verité qui attache, ce ton de naïveté qui charme, enfin cette philosophie de la nature qui fait consister le bonheur dans la tranquillité, et qui fut toujours la sienne.

Il avoit assez étudié l'homme, pour savoir qu'il n'est point à plaindre quand il a la sagesse de se reduire à ses veritables besoins; son systeme sur la vie étoit aussi simple que son ame; une obscurété profonde lui paroissoit la souveraine félicité; il regrettoit sincerement ce qu'il apelloit un écart terrible et irreparable, je veux dire son premiere essor dans la Litterature, malheureusement pour lui trop applaudi, puisqu'il amenä de nouveaux efforts et de nouveaux succès. On fait de quelle reputation, il jouit, mais on ne connoit qu'une partie des amertumes affreuses, qui s'y melèrent: son nom fut célèbre, ses jours furent empoisonnés. Je ne fais par quelle fatalité la Litterature et la Philosophie ont presque toujours fait le malheur de ceux qu'elles ont les plus favorisés. Heureux celui qui se défiant des charmes de l'une et des promesses de l'autre, ne les approche qu'avec discretion, content de leur rendre un hommage secret et d'en jouir sans les afficher!

Ce fut là, mais trop tard, l'opinion de Mr. Rousseau. Livré pendant longtems à la persecution, il se persuada qu'elle ne finiroit jamais, et cette cruelle idée le tourmenta jusqu'à la fin de ses jours: mais s'il se plaignoit quelquefois du mal qu'on lui avoit fait et qu'on cherchoit encore à lui faire, il plaignoit bien d'avantage ses ennemis, qu'il voyoit livrés à une passion qui fait toujours la premiere victime de celui qui la ressent. Ceux qui l'ont fréquenté, lui rendront cette justice, que dans les cruautés (le terme n'est pas trop fort) dont il fut l'objet, il ne se permit jamais d'en nommer les auteurs, quoiqu'il les connût. Il conservoit pour les personnes qu'il avoit aimées un respect qui alloit jusqu'à ne pas souffrir qu'on en parlât mal devant lui; c'étoit comme un reste d'affection genereuse qui l'aidoit à les defendre, non seulement contre les autres, mais contre lui même.

Mr. Rousseau adouciſſoit les chagrins que lui occasionnoit ſa célébrité, en étudiant la Botanique, et en compoſant de la Muſique. Il avoit appris celle-ci ſans maître et ſa paſſion pour elle ne s'étoit jamais ralentie; il lui devoit trop, pour ne pas la plaſer dans le rang honorable des arts d'imitation, dont quelques Raiſonneurs voudroient l'exclure, conſidérant les ſons denués de paroles comme les odeurs et les ſaveurs, dont tout l'effet ſe borne à affecter matériellement l'organe auquel elles repondent. Sans être ni Enthouſiaſte ni Pyrrhonien, il reconnoiſſoit le pouvoir de la Muſique ſur notre ame, mais il en reſſeroit l'étendue: au reſte il admettoit ce principe également avoué par le goût et par la raiſon, que la Muſique doit être ſubordonnée à l'idiôme; qu'il faut qu'une Langue chante à peu près du même ton dont elle parle; qu'autrement le chant ſe trouvant ſans ceſſe oppoſé à ſon génie, la Muſique diſant d'un Façon et la Langue d'une autre, il en reſulte pour l'oreille une cacophonie rebutante; peut-être n'y a-t-il point de Langue qui n'ait une eſpèce d'Harmonie, c'eſt à dire un accent qui la rend plus ou moins chantante. Si cette Muſique de langue n'eſt pas une chimère, il eſt bien difficile qu'elle ne ſe gliffe pas dans les compositions d'un Muſicien, ſans même qu'il ſ'en apperçoive; d'où il enſuit qu'un Artiſte qui travaille ſur une Langue qui n'eſt pas la ſienne, ſ'expoſe à la dénaturer, en lui prêtant un caractère de chant dont elle n'eſt pas ſuſceptible.

Avant de mettre la main au *Devin du Village*, quel fut le procédé de Mr. Rousseau? celui d'un Philoſophe. La Langue qu'il avoit toujours parlé, il l'examina de nouveau, et ne lui trouvant point d'accent ſenſible, il en chercha un qui lui fût analogue, découverte qu'il fit, et qu'il dut à ſon *petit Faïſeur*; expreſſion dont il ſe ſervoit, par alluſion badine à la plus ridicule et la plus abuſive des imputations.

(Ces imputations ſourdeſſement ſemées pendant la vie de Mr. Rousseau, ont été depuis ſa mort, comme cela ſe fait en pareil cas, répétées avec plus d'aſſurance dans des in quarto, dans des Brochures, dans des Journaux; mais en les examinant, ſoit en elles-mêmes, ſoit dans leurs circonſtances, ſoit enfin par leurs Auteurs, on reſte convaincu que les réfuter ſérieuſement, ſeroit manquer de reſpect aux Lecteurs. Malgré le mépris qu'elles ſont faites pour inſpirer, à peine peut-on ſ'empêcher de rire, quand aux noms des plus grands Muſiciens de l'Italie et du reſte de l'Europe qui applaudirent à la ſcience muſicale de l'auteur du *Dictionnaire de Muſique* on met en oppoſition les noms de ces faïſeurs d'historiettes et de phraſes compilées, qui diſent et impriment que l'Auteur d'Emile et de tant d'autres Ouvrages profonds et interreſſans, que le plus éloquent et le plus touchant de nos Moralistes n'étoit au fond qu'un lâche hypocrite, qu'un eſcroc auſſi vil qu'impudent, réduit à ſ'approprier les fruits du travail et la réputation d'un Compositeur obſcur, dont eux mêmes ne ſavent pas nous dire le nom; et qui enfin nous alleguent, comme preuve ſans réplique de ces inculpations quoi donc? leur *Parole* vraiment, et le *Jugement* porté à l'Opera de Paris ſur les nouveaux *Airs du Devin du Village*.)

Ce fut pendant la représentation du *Devin du Village*, que parut la fameuſe Lettre ſur la Muſique françoïſe. Tout le monde ſait que les Directeurs de l'Opera, pour toute reponſe, fruſtrèrent l'Auteur de ſes honoraires, et lui ôtèrent ſes entrées; ce qui lui fit dire, qu'ils ne ſe connoiſſent pas plus en procédé qu'en Muſique. (Quelques années avant la mort de Mr. Rousseau, la nouvelle Adminiſtration de l'Opera a voulu réparer ſes torts, en payant les honoraires et rétablissant les entrées.)

Il reſtit depuis quelques *Airs du Devin du Village*; mais on juge bien, qu'il ſe garde de les préſenter à l'Académie Royale de Muſique. Ils ont été publiés depuis ſa mort, et les véritables Connoiſſeurs qui les ont entendus ailleurs qu'à l'Opera, où ils ont été ridiculement dénaturés, les ont trouvés ſupérieurs aux anciens. Son premier Acte de Daphnis et Chloé, qui a été gravé en même tems, n'a pas eu moins de ſuccès dans les différentes Sociétés où il a été exécuté. Quel charmant petit Faïſeur Mr. Rousseau avoit à ſe gaſes! On reconnoiſtra aſſément ſa touche dans les *Airs*, *Romances* et *Duos* de ce Recueil. Il ne faut pourtant pas ſ'attendre qu'ils ſoient généralement goûtés. Nous penſons même qu'ils n'auront d'abord qu'un très petit nombre d'admirateurs. Aujourd'hui on ne veut que de la Muſique brillante et difficile; celle-ci eſt auſſi ſimple qu'elle paroît aſſée; mais comme elle attache, qu'elle a le caractère, qui lui convient, que l'impreſſion

la complaisance, de la lui lire et de la collationner sur son propre manuscrit. Quel dommage, dit quelqu'un présent à cette lecture, que le petit Faiseur n'ait pas mis une telle Scene en Musique! *Vraiment!* répondit-il, *s'il ne l'a pas fait, c'est qu'il n'en étoit pas capable. Mon petit Faiseur ne peut enseigner que les pipeaux, il y faudroit un grand Faiseur. Je ne connois, ajouta-t-il, que Mr. Gluck en état d'entreprendre cet ouvrage, et je voudrois bien qu'il d'aignât s'en charger.* Tous ceux qui ont eu le bonheur de connoître particulièrement Mr. Rousseau, savent combien de pareils traits de franchise et d'équité lui étoient familiers.

Le suivant n'est pas moins honorable à sa mémoire. Un Botaniste qui avoit herborisé avec M. Rousseau, obligé de voyager, lui donna en partant un herbier qu'il avoit commencé. Mr. Rousseau l'enrichit dans ses différens voyages de plantes de la Suisse, du Dauphiné, du Languedoc, et de l'Angleterre, et y ajouta une table des plus étendues et des plus curieuses. Quinze ans après, la même personne se presenta à Mr. Rousseau, et lui dit que le besoin la forçoit de lui demander l'herbier; celui-ci remit sur le Champ, et avec une joie peut-être sans exemple, cette précieuse Collection, qui devint une ressource pour la personne malheureuse. Mr. Rousseau supportoit avec fermeté les souffrances les plus aigues; il avoit l'air d'y être insensible, tandis que la plus légère apparence d'un procédé équivoque lui causoit des révolutions terribles. Est-il bien étonnant que son imagination devenue ombrageuse, lui ait quelquefois donné le change, et fait prendre le fantôme pour la réalité? C'étoit l'effet de ses malheurs. Il avoit vécu dans la triste persuasion qu'il étoit né malheureux. Un jour qu'il se promenoit par un beau soleil et un froid excessif, un insecte se précipita dans son oeil, et le fit cruellement souffrir pendant quelque tems: il disoit en parlant de cet accident, *que c'étoit peut-être le seul moucheron qui existât alors dans le monde.*

Tout Paris se rappelle l'effroyable chute qu'il fit sur le chemin de Menil-montant, et qui fut occasionnée par un de ces animaux qu'un luxe immodéré multiplie autour des voitures, et qui sont pour les gens à pied une espèce de nouvelle insulte jointe à un nouveau danger. Il regagna sa maison, pâle, défiguré, meurtri, le visage et les habits couverts de sang; la douleur n'altera pas la paix de son ame; il souffrit avec une patience toujours douce, toujours égale, parce qu'elle avoit pour base ce principe si simple et si vrai, que l'homme ne s'étant point donné la vie, et ne sachant d'ailleurs en apprécier ni les biens ni les maux, il doit regarder ceux-ci, lors qu'ils arrivent, ou comme devant finir, ou comme devant la terminer.

Cette fatale chute hâta la fin de ses jours. Nous nous taisons sur les circonstances de ce triste événement; il suffit de dire qu'ayant su vivre, il sut mourir, et que ses derniers soupirs furent ceux de l'admiration et de la reconnaissance.

L'Editeur a saisi l'occasion de ce Recueil, pour rendre cet hommage à la mémoire de M. Rousseau. Il a cru que ses soins, pour assurer au Public cette intéressante Collection, lui en donnoit en quelque sorte le droit, et que l'amitié dont l'honoroit M. Rousseau lui en faisoit un titre. Pour achever la tâche qu'il s'étoit imposée, il a remis le 10 Avril 1781, à la Bibliothèque Roi, tous les Manuscrits de Musique de M. Rousseau, trouvés après sa mort, dont les six nouveaux Airs du *Dévin du Village* font partie; et pour preuve de la fidélité de ces Manuscrits, il a mis en tête une attestation signée de différentes personnes qui ont le plus fréquenté M. Rousseau, et aux quelles il se faisoit un plaisir de les communiquer.

So matt auch der Ton dieser Erzählung ist, hof' ich sie doch ihrem Inhalte nach für jeden meiner Leser interessant. Es könnte mir wehe thun Leser zu haben, die meinen edlen lieben Rousseau nicht liebten.

Nun sollen die versprochenen Gesänge aus seiner Sammlung folgen. Ich lasse sie Note für Note mit all' ihren Fehlern abdrucken, weil ich alles Meistern an Werken Anderer hasse.

R o m a n c e . *)

J. J. Rousseau.

Larghetto.

Clavecin. *p* *rinf.*

A - le - xis de puis deux ans & - do -

roit Gly - ce - re, Il ca - choit de - puis ce tems les ten - dres fen - ti -

mens. Un jour il ap - per - cut la me - re Qui dans la

plai - ne tra - vail - lit. Il vole aux pieds de la Ber ge - re pour lui con -

*) Man wird leicht, ohne mein erinnern, auf ieder Zeile dieser Gesänge die größten harmonischen Fehler finden: es ist nichts leichter als diese zu verbessern; dann hätten wir aber nicht mehr Rousseaus Arbeit. Lieber wollen wir nachforschen ob Rousseau, der die Gesetze der Harmonie in seinen Dictionaire de Musique so streng

lehrete, ob der wohl wirklich diese Fehler übersehen haben mag, oder ob sein Ohr davon unbedeutend blieb und er sie so vorsetzlich stehen ließ? der gute Fluß der Melodie zeigt von ein. m natürlich guten reinen Ohr.

ter ce qu'il souff - froit. Il vole aux pieds de la Ber - ge - re, pour lui con - ter ce

qu'il souff - froit.

Dal Segno.

Il frappa tout doucement
 Elle ouvrit la porte
 Ah! dit-il, un seul moment,
 Ecoutez mon tourment!
 De la tendresse la plus forte
 Laissez moi vous conter l'ardeur,
 Et dans mon ame presque morte,
 Faites renaître le bonheur.

Vous ne pouvez pas entrer,
 Lui repondit elle;
 Vous me faites frissonner,
 On peut nous écouter
 Non, non, je ne suis point cruelle
 Par tant d'amour vous me charmez;
 Mais voyez ma frayeur mortelle
 Et laissez moi, si vous m'aimez.

He bien, je vous obéis,
 O vous que j'adore:
 Si vous aimez Alexis
 Tous ses maux sont finis.
 Mais jurez moi qu' avant l'aurore
 En menant paître vos moutons,
 Nous nous dirons cent fois encore
 Que pour toujours nous nous aimons.

La peur fit qu'elle jura
 D'aller sur l'herbette:
 Il prit sa main la baissa,
 Et puis il s'en alla.
 De lendemain la Bergerette
 Voulut accomplir son serment;
 Helas on dit que la pauvrette
 Perdit beaucoup en s'acquittant.

Et la Berde.

Duo.

D u o.

Andantino.

J. J. Rousseau.

Ten — dre fruit des pleurs de l'Au — ro — re Ob — jet des bai — fers — —

Ten — dre fruit des pleurs de l'Au — ro — re Ob — jet des bai —

p

— du Ze — phir. Rei — ne de l'em — pi — re de Flo — re.

fers du Ze — phir. Rei — ne de l'em — pi — re de Flo — re.

en renforcent.
Hà — — te toi — de t'épa — nou — ir.

Hà — — te toi — de t'épa — nou — ir.

Andantino.

J. J. Rousseau.

Tendre fruit des pleurs de l'Au - ro - re Ob - jet des baisers du Zè - phir. Rei - ne de

l'em - pi - re de Flo - re Ha - te toi de te pa - nou - ir.

Que dis je, hélas ! diffère encore
Diffère un moment à t'ouvrir :
Le Jour qui doit te faire éclore
Est celui qui doit le flétrir.

Thémire est une fleur nouvelle
Qui doit subir la même loi,
Rose, tu dois briller comme elle ;
Elle doit passer comme lui.

Descends de ta tige épineuse,
Viens la parer de tes couleurs ;
Tu dois être la plus heureuse
Comme la plus belle de fleurs.

Va, meurs sur le sein de Thémire ;
Qu'il soit ton trône et ton tombeau,
Jaloux de ton sort, je n'aspire
Qu'au bonheur d'un trépas si beau.

L'amour aura soin de t'instruire
De quel côté tu dois pencher,
Éclate à mes yeux sans leur nuire ;
Pare son sein sans le cacher.

Si quelque main à l'imprudence
D'y venir troubler ton repos
Emporte avec toi ta défense,
Garde une épine à mes rivaux.

Qu'enfin elle rende les armes
Au Dieu qui forma mes liens,
Et qu'en voyant périr tes charmes,
Elle apprenne à jouir de siens.

*Bernard.**Aria.*

A r i a.

Larghetto affettuoso.

J. J. Rousseau.

La mia corta

Clavecin.

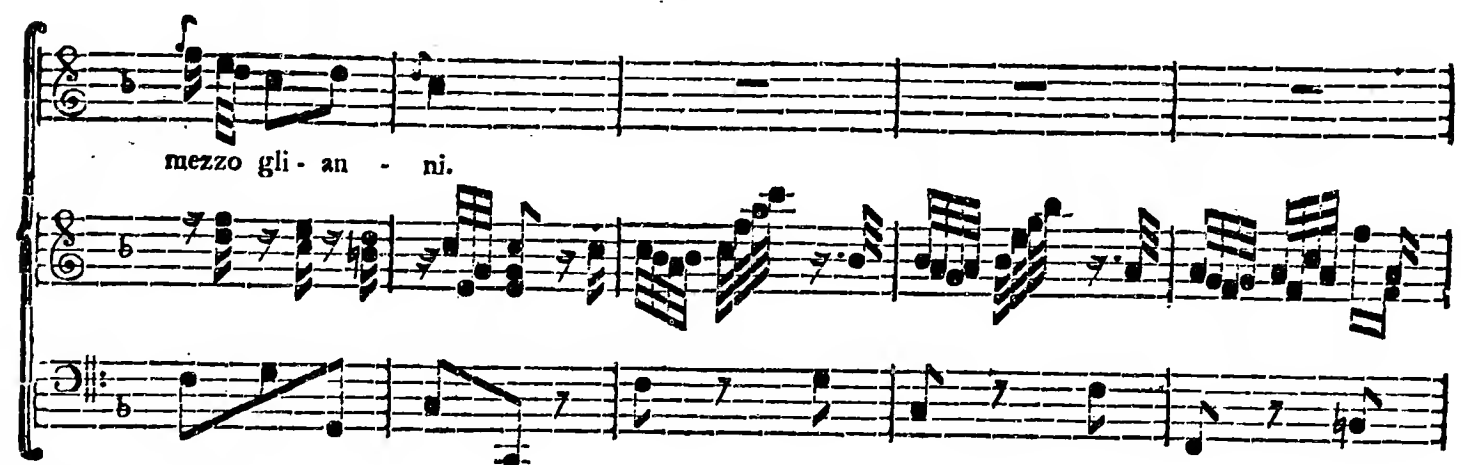
fa vola è già com - pi - ta è già compi - ta.

E for - ni - to il mio tem - po,



mez - zo glianni e for - ni - to il mio tempo a mezzo gli - an - ni

This system contains the first three staves of the musical score. The top staff is the vocal line in G-clef, 8/8 time, with lyrics. The middle staff is the piano accompaniment in G-clef, featuring a complex, syncopated melody. The bottom staff is the bass line in C-clef, providing a steady harmonic foundation.



mezzo gli - an - ni.

This system contains the next three staves. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment continues with its intricate, syncopated patterns. The bass line maintains the harmonic support.



La mi - a cor - ta, fa - vo - la e già com - pi - ta e già com - pi -

This system contains the third set of three staves. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment continues with its intricate, syncopated patterns. The bass line maintains the harmonic support.



ta.

This system contains the final three staves of the page. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment continues with its intricate, syncopated patterns. The bass line maintains the harmonic support.

Adagio.

J. J. Rousseau,

So - li - ta - rio bos - co ombro - fo A te - viene af - flit - to cor.

Per tro var qual - che ri - po - fo. Nel si - len - zio e - nell'or - ror, Nel si -

len - zio e nell'or - ror.

Ogni Oggetto ch'altrui piace
 Per me lieto più non è
 O perduto la mia Pace,
 Son'io stesso in odio a me.

La mia Fille il mio bel Foco
 Dite o Piante, e forse qui?
 Ah! la cerco in ogni loco,
 E pur so ch'Ella parti.

Quante volte o fronde amate
 La vostr' ombra ne copri!
 Corso d'ore si beate
 Quanto rapido fuggi!

Dite almeno amiche fronde,
 S'el mio Ben piu revedrò?
 Ah! che l'Eco mi risponde,
 E mi par che dica, No.

Sento un dolce mormorio,
 Un sospir forse farà
 Un sospir dell' Idol mio,
 Che mi dice, tornerà,

Ahi ch'è il suon del Rio che frange
 Tra quei sassi il fresco umor,
 E non mormora, ma piange
 Per pietà dell mio dolor.

Ma se torna, fia più tardo
 Il ritorno e la pietà;
 Che pietoso invan lo sguardo
 Su'l mio Cener piangerà.

Re Mi.

II.

Essai sur la musique ancienne & moderne IV Tomes & III. Cahiers de Musique. 4.
Paris. (Par Mr. de la Borde.)

So einseitig, flach und unvollständig auch die theoretischen Abhandlungen dieses Werks sind, so sehr interessant ist es doch für die Geschichte der neuern Musik. Die bisherigen Geschichtschreiber der Musik haben alles was sie in heiligen und profanen Schriften von der Musik der Ägypter, Hebräer, Griechen und Römer fanden zusammen gestoppelt, ihre oft erbärmlichen Erklärungen und Bemerkungen hinzugefügt, und nun geglaubt eine Geschichte der Musik geschrieben zu haben. Das thut nun zwar Herr de la Borde auch; er läßt es aber doch nicht bloß dabey bewenden, sondern giebt nun noch einige Bände voll Nachrichten von italienischen und französischen, hie und da auch Deutschen, Komponisten, Dichter, Sänger, Sängerinnen und Spieler aller nur benannten Instrumenten. Diese Nachrichten enthalten, bey hundert geringfügigen, ganz unnützen, oft auch falschen Erzählungen, hie und da so schöne interessante und wichtige Schilderungen, geben dem denkenden Künstler oft solche bedeutende weitführende Fingerzeige, daß das Werk dadurch zu einer sehr interessanten und nützlichen Künstlerlecture wird.

Hier ist der Inhalt dieses durch eine Menge schöner Kupferstiche kostbaren Werks: man kann daraus den Plan desselben erkennen.

TOME PREMIER.

Livre Premier.

De la Musique, sa Division, Division de la Vocale & de l'Instrumentale, suivant les Anciens. Son Antiquité, & comment elle fut trouvée. Les premiers chants furent sans doute consacrés à Dieu. De la Musique chez les Juifs. De la Musique chez les Chaldéens & autres Orientaux. De la Musique chez les Egyptiens. De la Musique chez les Grecs. De la Musique chez les Romains. De la Musique en Italie. De la Saltation, ou Art de Gestes. Des jeux publics des Anciens. Des Acclamations & Applaudissements. De la Musique depuis les Gaulois, jusqu' à nous. De la Musique des Chinois. De la maniere d'ecrire la Musique depuis le quatorzieme siecle jusqu' au sezieme. Supplement à ce Chapitre. De la Musique des Hongrois. De la Musique des Persans & de Turcs. De la Musique des Arabes.

Livre Second.

Instrumens des Hebreux. Usage des Instrumens dans les sacrifices & dans les fêtes. Instrumens employés dans les Triomphes. Instrumens dans les Jeux & les Fetes publiques. Instrumens dans la Navigation. Instrumens dans les Festins. Instrumens dans les Funérailles. Instrumens dans la Musique militaire. De la Musique d'Eglise. De la Musique des Negres. Instrumens à vent, antiques. Instrumens de Percussion, antiques. Instrumens à Cordes, antiques. Instrumens à Vent, modernes. Instrumens de Percussion, modernes. Instrumens à Cordes, modernes. Instrumens chinois. Instrumens arabes. De la Musique des Russes. De l'Opera, de l'Opera Bouffon, de l'Opera Comique & du Concert spirituel. Confrerie Je St. Julien des Menetriers. Du Roi des Violons. De la Musique chez les Grecs modernes. Sur les Pierres sonores de la Chine. Musique de Siamois. Supplement à la Musique des Arabes. De la Poësie Lyrique des Morlaques & de leur Musique.

T O M E S E C O N D.

Livre Troisième.

De la Musique. Du son. Des Intervalles. Ce que c'est les consonances. Pourquoi elles sont parfaites. Ce que c'est les Dissonances. Pourquoi elles sont imparfaites. De la Composition. De la Melodie. Figures ou Caracteres dont on s'est servie en differens tems pour noter la Musique des Anciens. Eten- due des Voix. Des Modes ou Tons. Des Cadences. De l'Harmonie. De l'Echelle des Grecs & de la notre. Du Chromatique. De l'Enarmonique. De la Basse fondamentale. De la Basse-continue. De la Basse-contrainte. Des Parties Superieurs. Du Dessin. De l'Imitation. Du Canon. De la Fugue. Du Contre point. Du Chant sur le Livre. Du Plaint-Chant. De l'Accompagnement & des Accordes. De la Tablature. Canons. Morceaux de Musique des seizieme & dix-septieme siecles.

Livre Quatrième.

Reflexions sur les Chançons. Des Chançons Grecques. Des Chançons Romaines. Des changemens arri- vés à la Langue François. Des Chançons Françaises & des Poètes Chançoniers des douzieme & treizieme Siecles. Chançons du Chatelain de Coucy. Table des Chançons des douzieme & treizieme Siecles, dans les manuscrits du Vatican, du Roi, de M. le Marquis de Paulmy, de M. de Sainte-Palaye, de M. de Clairambaut, & de M. M. de Noailles. De quelque Poètes Lyriques François des quatorzieme & quinzieme Siecles. Chan- son du Danemarck, de la Norvege, & de l'Islande. Des Chançons, & Poësies Herfes. Chançons Perigour- diens, Strasbourgeoises, & Auvergnates. Choix de Chançons françaises mises à quatre parties: Chançons Ga- fconnes. Bearnoises, Languedociennes & Provençales. Danses Grecques, Sauvages, de differentes Provinces de France, de la Chine, de la Russie.

T O M E T R O I S I E M E.

Livre Cinzieme.

Poètes Musiciens Grecs & Romains. Musiciens Grecs & Romains. Auteurs Grecs & Romains, qui ont écrit sur la Musique ou parlé de Musiciens. Compositeurs Italiens. Poètes Lyriques Italiens. Des Chanteurs & Cantarines celebres en Italie. Auteurs Italiens & Latins, qui ont écrit sur la Musique dans les derniers siecles. Compositeurs François. Musiciens François. Auteurs François, qui ont écrit sur la Musique.

T O M E Q U A T R I E M E.

Livre Sixieme.

Poètes Lyriques François. Supplement au Chapitre IV. du Tome troisieme. Notice d'un Manuscrit de la Bibliotheque de M. le Duc de Valliere, contenant le Poësies de Guillaume de Machau, accompagnée de Recherches historiques & critiques, pour servir a la vie de ce Poète. Lettre sur la formule *Nos Dei gratia*.

Alle diese Materien sind nun nicht bloß hier abgehandelt, sie sind auch mit einer sehr großen Menge schö- ner abbildender Kupferstiche und Proben all' der verschiedenen Musi- und Dichtarten die der B. abhandelt, begleitet. Es ist schade, daß bey so großen Kosten das Werk so unvollständig hat bleiben müssen: die theoretischen Abhand- lungen sind sehr kurze unbedeutende Auszüge aus Rameaus, d'Allemberts, Rousseaus und andern französischen Schriften, und alles von dem B. selbst Gesammelte steht so einzeln, so durcheinander oft so zwecklos da, daß man wol sieht der Verfasser ist kein Tonkünstler, hat wenig Einsicht in das Wesen der Kunst, hat gesammelt ohne Plan, und drucken lassen ohne Plan. Wären all' die schönen Materialien die der B. für die Geschichte der neuern Musi- gesammelt in die Hände eines reifen kunstsin- nigen Künstlers oder ächten Kunstkenners gekom- men, der sie gewählt, berichtigt, ergänzt, geordnet, angewandt hätte, da könnten wir nun ein Werk haben, das

Musikal. Kunstmagazin, 2. Stück.

uns noch ganz fehlt. Man stößt auf höchst lächerliche Züge, die beweisen, wie wenig der B. seine Materialien gekannt hat: z. B. das Hiliersche Operettenlied: ohne Lieb und ohne Wein, steht drinnen abgedruckt als altes Elßasser Volkslied, u. d. m.

Unverzeihbar gebrandmarkt hat der B. sein Werk durch die aller hämischsten, kurzsichtigsten und boshaftesten Ausfälle auf Rousseau, dem er nicht werth ist die Schuhriemen aufzulösen.

Von den sehr interessanten historischen Nachrichten werd' ich künftig meinen Lesern mehrere mittheilen. Die Anekdoten von Piccini und Blondel im ersten Theil des Kunstmagazins hab' ich schon aus diesen Werke genommen.

III.

Thirza und ihre Söhne, ein musikalisches Drama, in Musik gesetzt und als ein Auszug zum Singen beym Klavier herausgegeben von Johann Heinrich Rolle, Leipzig 1781.

Wie alle früheren Dramen des Herrn Rolle, beweist auch dieses, daß er ein gefälliger populärer Komponist ist, daß das Sanfte und Zärtliche ihm ganz vorzüglich eigen ist, und daß Richtigkeit des Ganges ihn vor andern neuen Komponisten auszeichnet. Nur was ich bis jetzt noch in allen Dramen des Herrn Rolle und — warum sollt' ichs nicht sagen? — in allen mir bekannten großen musikalischen Werken vermißt habe: das Ganze, das find' ich auch hier nicht. Ich habe mich an einem andern Ort über das musikalische Ganze erklärt, die Stelle wird hier nicht am unrechten Orte stehn, ich will sie statt alles Sprechens über das Einzelne hier abdrucken lassen. Wer davon nicht selbst die Anwendung auf das einzelne Werk machen kann, für den würd' ichs auch umsonst hier gethan haben.

Das musikalische Ganze bestehet in der genauesten Beobachtung des Ganges der Leidenschaft und in der genauesten Bestimmung und Ausführung der Charaktere.

Hierzu ist nöthig, daß der Komponist das menschliche Herz studirt habe; daß er die Natur der Leidenschaft kenne; daß er von Natur ein feines Gefühl habe, und dieses Gefühl durch jenes Studium berichtige habe; daß er eine hinlängliche Kenntniß der Sprache und der Poesie besitze: ferner, daß er den ganzen Umfang seiner Kunst kenne und übersehe; daß er die Harmonie nicht nur mathematisch und mechanisch studirt habe, sondern auch ihre Wirkung aufs Gefühl genau kenne; daß er überhaupt seine Kunst nicht bloß mechanisch erlernt, sondern alles selbst durchgedacht, angewandt, und durch die Erfahrung bestätigt gefunden habe: endlich, daß er die Natur der Töne, der Bewegungen, der menschlichen Stimme, und aller musikalischen Instrumente aufs genaueste kenne, und vorzüglich ihre Wirkung bey der Ausführung selbst aus Erfahrung wisse.

Ist der Singschreiber dieser Mann, dann wird er zuerst das vor sich habende Subjekt genau überdenken, und dem wahren Gange der Leidenschaft selbst nachspüren, bis er ihn gänzlich erkannt, gefühlt zu haben. Alsdenn wird er seinen Dichter vornehmen, und sehen, wie dieser das Subjekt behandelt hat. Findet er im Dichter andern Gang, als ers sich dachte, als ers fühlte, so wird er genau untersuchen, worinnen die Ursache liegt, daß er mit dem Dichter verschieden dachte, verschieden fühlte. Findet er selbst den Grund nicht, der das Verfahren des Dichters rechtfertigt, so wird er sich mit dem Dichter darüber besprechen, wird dem Dichter seine Gründe sagen, und die gegenseitigen Gründe hören. Kann ihn der Dichter von der Wahrheit und Richtigkeit seines Verfahrens nicht überführen, und will dieser auch die Bemerkungen des Komponisten nicht nutzen, so wird der Komponist durch seine Behandlung den Dichter zu verbessern suchen, er wird seinen Fehler verstecken, wozu er mancherley melodische, harmonische und rhythmische Mittel in Händen hat.

Findet aber der Komponist den Dichter selbst als den Mann, der den Gang der Leidenschaften genau beobachtet hat, so wird er ihn genau studiren, und sich streng an ihn halten. Ehe er aber zu arbeiten anfängt,

fängt, wird er die Arbeit des Dichters auch erst in Absicht auf die Form des Stücks genau untersuchen, damit ihm nicht unmusikalische Form, unmusikalischer Ausdruck des Dichters zu Nebenwegen verleite, zwingt, die ihn in seinem Gange aufhalten, und zuletzt irre führen würden. Hierüber pflegen die Dichter freilich nicht allemal am verträglichsten und nachgebendsten zu seyn, ob wir ihnen gleich zum Bewegungsgrunde die Natur unserer Musik angeben können, die von der Musik, die sich der Dichter mit seiner lebhaften Einbildungskraft denken kann, ein gut Theil verschieden ist.

Der Komponist wird den Dichter weit bereitwilliger zu Aenderungen und zu gemeinschaftlicher Arbeit zu einem Zwecke finden, wenn er vernünftige und in der Natur der Sache gegründete Dinge von ihm verlangt. Wer kanns aber ißt dem Dichter verdenken, daß er oft hartnäckig auf seiner ersten Meinung bestehet, wenn die Forderung des Komponisten Schlerdrian, Mode, eigenartigen Geschmack eines Einzigen, und dergleichen Dinge mehr, zum Grunde hat?

Wenn nun der Komponist mit dem vor sich habenden Stück zufrieden ist, dann wird er den Plan zum ganzen Stück überdenken, wird mit diesem Gedanken noch einmal das Stück lesen: die Hauptpunkte der Leidenschaft, wo sie am höchsten steigt, werden sich stark bei ihm eindrücken, er bezeichne sie.

Nun wird er das Stück noch einmal lesen mit vorzüglicher Aufmerksamkeit auf die einzelnen Theile, in welchen Graden die Leidenschaft bis zu jenem hohen Punkte steigt; er bezeichne sich wieder die Hauptgarbe mit verschiedenen Zeichen von den kleinern Graden. Nun überdenke er alles noch einmal zum Ganzen; stimmt alles überein, so ist sein Plan fertig, und er wird den wahren Gang der Leidenschaft nicht verfehlen.

Ehe der Komponist nun aber zu arbeiten anfängt, hat er noch eine wichtige Betrachtung zu machen über die Charaktere der handelnden Personen. Er wird sie betrachten von Seiten ihrer herrschenden Leidenschaft und der Bestimmtheit derselben, von Seiten ihrer Würde, ihrer Wichtigkeit und Beziehung auf die Handlung, und endlich von Seiten des Einflusses, den alles dieses in den Ausgang der Handlung hat.

Er wird den Dichter eben so genau, wie dort beim Gange der Leidenschaft, in der Behandlung seiner Charaktere untersuchen, wird vorzüglich darauf sehen, ob der Dichter seinen Personen eine Hauptleidenschaft gegeben und wie er diese bestimmt hat: denn unser Singekomponist, wie wir ihn hier annehmen, kennt auch genau die Gränzen seiner Kunst, und weiß, daß sie nicht allemal die Modificationen der Empfindung und Leidenschaften auszudrücken fähig ist, wenigstens, daß der musikalische Ausdruck bei der verschiedenen Modification des jederzeit bestimmten und deutlichen Ausdrucks nicht fähig ist. Er wird sich auch hierüber mit dem Dichter zu vereinigen suchen.

Hat er nun das Schickliche und Angemessene der Charaktere bestimmt, dann fange er an zu arbeiten, und überlasse sich seinem Gefühle. Es werden ihn zuweilen einzelne Veranlassungen zu glänzenden Schönheiten, die nicht ins Ganze gehören, reizen, hinreißen wollen: ein Blick aufs Ganze, auf seinen Plan, wird diesen eiteln Reiz aber ersticken, wird das Gefühl des Künstlers beruhigen, erheben. Der junge feurige Künstler sage daher nicht, die Regel lege ihm Fesseln an, sie soll nur zum sanften Zügel dienen, das Genie dahin zu lenken, wo es am meisten hervorbringen, am stärksten wirken kann.

Dieses dünken mir die sichersten Mittel, ein musikalisches Ganze hervorzubringen. Arbeitet der Komponist so, mit der Ueberlegung und mit dem Blick aufs Ganze, dann werden wir durch seine Musik bald in die Empfindung versetzt seyn, die das Stück eigentlich erregen soll; dann werden wir in dieser Empfindung nicht durch unschickliche Dinge unterbrochen werden, sondern sie wird ungestört anwachsen und zu dem Grade steigen können, den der Dichter zum Augenmerk hatte.

Außer diesem großen Ganzen kann der Komponist auch, gleich dem Dichter, den einzelnen Theilen seines Werks eine gewisse Vollständigkeit geben, die mit der Ordnung der Theile unter einander zum großen Ganzen sehr wohl übereinstimmt. So wie es uns bei dem dramatischen Dichter sehr ergötzt, in jeder Hand-

lung, und oft in jeder Scene, einen bestimmten Schritt näher zum Zwecke, zu entdecken, und in diesem Schritte die Ausführung zu bemerken: so trägt es auch beim Komponisten sehr viel zu unserer hohen Ergözung bey, jenes Bestimmte, jenes Ausführliche in seinen einzelnen Theilen, in jeder Arie, und, wo möglich, in jedem Recitativ zu bemerken. Und wir können dieses wohl zu der Vollkommenheit des Ganzen verlangen.

Noch eins: die Musik ist an sich selbst schon als Musik eine Ergözung, ohne daß sie Empfindungen und Leidenschaft nachahmt. Sie darf uns eben nicht traurig, lustig und Erstaunen machen, und kann doch durch ein bloßes angenehmes Gemisch von Tönen unser Ohr auf eine liebliche Art so kügeln, daß wir ergötzt werden. Sie kann ferner durch ihre mannigfaltige und künstliche Verhältnisse der Töne unter einander, durch die Verwicklung und Auflösung derselben, auf eine angenehme Art unsern Verstand beschäftigen, und uns dadurch auf eine edle Art ergözen. Endlich kann sie beides verbinden. Dieß ist die Ursache, warum wir an bloßer Instrumentalmusik, die auch keine bestimmte Empfindung oder Leidenschaft ausdrückt, dennoch Vergnügen finden. Dieß ist auch die Ursache, daß Mannheimer Instrumentalmusik, die das Ohr angenehm kühlet, dem bloßen Liebhaber vorzüglich gefällt; daß sogenannte Berlinische Musik, die den Verstand beschäftigt, dem gelehrten Kenner vorzüglich gefällt; und daß vernünftige Verbindung von beiden, dem billigen und gefühlvollen Kenner die höchste Ergözung bey der Instrumentalmusik gewährt.

Die vernünftige Anwendung dieser an sich selbst schon ergözenden Musik, zur Bereicherung und Vollkommenung der Leidenschaft nachahmenden Singemusik, wird dem Komponisten nicht nur erlaubt, sondern sogar nothwendig anzurathen seyn. Nur vergesse er nie, daß die Anwendung davon vernünftig seyn muß, daß sie in Beziehung auf Leidenschaft, Person und Ort schicklich sey, und dem höheren Endzwecke untergeordnet bleibe. Der Componist, der dieser Verbindung fähig ist, gewährt uns die edelste und höchste Ergözung, die die Tonkunst zu gewähren vermag, u. s. w.

IV.

Heilig mit zwey Chören und einer Arie zur Einleitung, von Carl Philipp Emanuel Bach. Hamburg, im Verlag des Autors, 1779.

— — — Eigentlich schicken sich weder Arien noch Recitative in die Kirche; am wenigsten Arien von so üppigem und spielendem Gesange, dergleichen in den meisten neuen Kirchenmusiken befindlich sind. Die Chöre scheinen sich allein für die Kirche zu schicken, sie allein flößen dem versammelten Volke die Andacht und Ehrfurcht ein, die das Herz im Tempel Gottes erfüllen sollen.

In der einzelnen Arie stört die schöne Stimme die Andacht eben so sehr, als die schlechte, und vielleicht noch mehr: denn sie zieht unsere Aufmerksamkeit an sich, und vergnügt uns da, wo wir sollen erbaut und gerührt werden, und zwar auf andre Weise gerührt, als es die Schönheit der Stimme thut. Ueberhaupt gehört der blumenreiche und verzierte Gesang gar nicht in die Kirche, gar nicht zur wahren Würde und zur wahren erhabenen Schönheit der Tonkunst, so sehr er sie auch zu ihrer übrigen Anwendung bereichert. Nur der reine und einfache Gesang, der geradezu aus der bestgeordneten reinsten Harmonie entspringt, das ist der wahre edle Gesang, das ist der Gesang der Kirche, und der kann am vollkommensten in den Chören statt finden. Nur die vollkommenste Folge oder Continuität der Harmonie, — die desto vollkommener ist, je mehr das Vorhergegangene Vorbereitung zur Folge ist, je mehr es die Folge nothwendig macht, — nur diese Continuität der Harmonie, wenn sie zugleich die beste Fortschreitung jeder einzelnen Stimme, und vorzüglich der Oberstimme hat, ist wahre Schönheit der Tonkunst, die nie und bey keinem ihre edle Wirkung verfehlt; und nur so gehört die Tonkunst in den Tempel.

Diese würdige heilige Musik erfordert und verdient alsdann aber auch eine ganz andere heilige Poesie, als die bisherigen geistlichen Poesien größtentheils gewesen, eine heilige Poesie, die dem ganzen Volke verständlich, wichtig und heilig ist, die ihm nicht erst durch gedruckte Texte, auch nicht durch den Sänger erst bekannt gemacht würde: sie müßte ihm schon lange im Herzen heilig seyn, und nun durch die Gewalt der Töne dieser
einge

Ariadne auf Naxos, ein Duodrama, von Georg Benda in Partitur. Leipzig bey Schwickert.

Ein wichtiges Geschenk für jeden ächten Tonkünstler und Tonkunstsfreund, der ein solches Werk in einer solchen Partitur zu benutzen und zu genießen weiß.

Mit diesem Schauspiel gab uns Benda vor sechs Jahren eine ganz neue lyrische Schauspielgattung, zu der Rousseau den Franzosen vor zwanzig Jahren schon die Idee und das poetische Muster in seinem *Pygmalion* gab. Hätte damals ein Mann wie Benda diese Poesie in Frankreich musikalisch bearbeitet, und sie so aufs Theater gebracht, das Stück hätte gewiß eine sehr auffallende unvergeßliche Epoche gemacht. Benda unbekannt mit Rousseaus Idee, — denn er lebt wie alle wahrhaftig große Künstler sein *elques* in sich verschlossenes Künstlerleben — Benda fiel bey uns auf dieselbe Idee, wählte ein viel interessanteres Sujet in der *Ariadne*, bearbeitete es mit großem Genie, brachte es auf unsre — — Schaubühnen; und was geschah? die Neugierde Aller beschaute es, und mit ihr war alles befriedigt nach gethaner Beschauung. Er hat uns noch eine *Medea* gegeben, in der sich der denkende, vollendende Meister mehr noch zeigt, und beyde Stücke werden kaum alle halbe Jahr noch einmal gesehen.

Das ist die Geschichte des deutschen Theaterbublikums und der *Ariadne*. Hier ist die Meinige. Briefe von Gotha und Leipzig her verkündeten mir die Erscheinung der *Ariadne*. Da entstanden bey mir allerley *Raisonnements* von unnatürlicher übelklingender Vereinigung der Rede und Musik, von unzeitiger Unterbrechung der Handlung durch Zwischenspiele, von unbestimmtem, schwankendem, musikalischen Ausdruck, von unvermeidlichen malerischen Spielereien in Musik, von Flickwerk unvereinbar zu einem Ganzen, u. s. w. So stand's bey mir, als zum erstenmal bey uns *Ariadne* gegeben wurde: meine Schritte nach dem Schauspielhause waren nicht die schnellsten. Die *Ouverture* hub an, und nun stellt ich mich in Positur zu beobachten: des Vorhangaufgehens war ich mir, hingerissen durch die unaussprechlich herrliche *Ouverture*, schon kaum halb bewußt; so war das Stück zu Ende, und ich stand von namenlosen Gefühlen durchdrungen, hin und hergeworfen, meiner selbst unbewußt wie angezaubert da. Das gieng mir bey den beyden folgenden Vorstellungen fast eben so. Hinterdrein, da ichs zehn zwölftmal gesehen hatte, da beobachtete ichs wol, daß an all jenen Einwürfen die die Speculation giebt, etwas dran wäre: aber Bendas Genie hat einen solchen Zauber über das Ganze ausgegossen, daß die Wirkung seiner Musik bey jedem Menschen von Gefühl alles *Raisonnement* bey weitem überstimmt. Selbst Stellen, die mir hernach als tadelhaft erschienen, reißen mich noch oft bey'm Klavier so hin, daß ich mich aller vorhergegangenen Kritiken darüber ärgere und schäme.

Ich hoffe nicht Leser zu haben, die mit der Einrichtung dieser Gattung noch nicht bekannt sind; in-
deß wer weiß? — Rede und Musik sind hier vereinigt: der Schauspieler declamirt seine Rolle — die aus lauter Monologen besteht — ohne musikalische Vorseift. Nach geendigten Perioden, bey wichtigen Momenten der Handlung, oft auch nur nach einzelnen Ausrufungen hält er inne, die Musik tritt ein, setzt die Empfindung fort, kündigt auch wohl den folgenden Gang der Empfindung an, während dessen der Schauspieler durch Action spricht; und bey äußerst hohen Punkten der Leidenschaft, geht Musik und Rede auch wohl zugleich fort. Die Zwischenspiele sind nun meist einzelne Gedanken, in verschiedenen Tönen und Zeitmaßen. In der *Medea* hat Benda einige Stellen fortdaurend Ariennäßig behandelt, so, daß das Zwischenpiel einer solchen Stelle, ein ganzes kleines Musikstück in bleibender Bewegung mit ausgeführtem Thema ist. Die wirkliche hervorstechend starke Wirkung dieser Stellen, verleitete mich in meinen beyden Duodramen *Procris* und *Cephalus* und *Ino*, häufigern Gebrauch davon zu machen, und für jede Leidenschaft, für jeden Haupttheil der Leidenschaft, ein Thema auszuführen, um so mehr Einheit ins Ganze zu bringen. Ich habe aber bey der Aufführung nicht die Wirkung bemerkt, die ich mir davon versprach. Dem *Raisonnement* scheint dieß ohne Anstand vorzüglicher, dabey ist's bey allem Anschein besserer, überdachterer Arbeit, gewiß leichter als für jeden Gedanken, für jeden Moment einen neuen so ausdrückenden, treffenden und musikalisch schönen Satz zu erfinden, wie es all' die Zwischenspiele in Bendas *Ariadne* sind. Doch ich werde zu weitläufig, will ohnedem diesem Werke nächstens
eine

eine Abhandlung über diese Gattung einrücken; hier also nur noch die historische Nachricht, daß die Königin von Frankreich im vorigen Jahr zweimal an unsern wahrhaftig großen Benda schrieb, und ihn bat seine Ariadne, die sie von Wien her kannte, in Paris selbst aufführen zu sehen. Das erstemal schlug er es aus, zu herzlich anhängend an seinem lieben Georgenthal, wo er ganz sich selbst lebt: wiederholtes Ersuchen und Zureden seiner Freunde brachten ihn endlich nach Paris hin, wo seine Ariadne mit sehr großem Beyfall bereits aufgeführt worden.

Ich kann diese Anzeige nicht schließen ohne meine Leser zu fragen, ob sie auch schon die beiden herrlichen Singspiele unsers G. Bendas, *Romeo und Julie* und *Walder* besitzen? Wo nicht so können sie für Musik gar nichts Angelegentlicheres haben, als diese unbeschreiblich schönen Stücke zu suchen.

VI.

Claviersonaten für Kenner und Liebhaber mit Rondos, von Carl Philipp Emanuel Bach, 1781.

Sammlung vermischter Klavier und Gesangstücke, für geübte und Ungeübte, von Georg Benda. Zweiter Theil. Gotha bey Ettinger, 1781.

Six Sonates pour le Clavecin ou le Piano forte, par Mr. G. Hayden, Oeuvre XVII. Amsterdam & Berlin, chez Hummel.

Sechs Sonaten für das Klavier, von Ernst Wilhelm Wolff. Leipzig bey Breitkopf, 1781.

Sechs Sonaten für das Klavier, von Natanael Gottfried Gruner in Gera. Leipzig bey Breitkopf, 1781.

Sechs Sonaten für das Klavier, von Johann Gottfried Vierling, Organist zu Schmalkalden. Leipzig, 1781.

Dieses sind mir die wichtigsten unter denen im vorigen Jahre herausgekommenen Klaviersachen. Bach und Benda zeichnen sich hier besonders aus, durch große edle Manier im Scherz und Ernst, Hayden durch originälle männliche Laune, Wolff durch Wiß und Galanterie, Vierling und Gruner durch Fleiß und Mannigfaltigkeit.

In der Bachschen Sammlung ist die dritte Sonate aus F mol bey weitem die vortrefflichste. Es ist die, mit der mich Herr Kapellmeister Bach vor neun Jahren als Manuscript so hoch beschenkte, von der ich im zweiten Theil meiner Briefe mit so gerechten Enthusiasmus deklamirte, und die ich bis zum Tage der Erscheinung im Druck wie ein Heiligthum in meiner Briestafche trug. Mir ist's noch immer, als sey sie selbst Bachs vortrefflichste Sonate: lebender, singender, durch jede Anwendung des Genies und der Kunst hinreißender kann ich mir nichts denken.

In der Bendaschen Sammlung befinden sich einige geistliche Recitativen und Arien von großer Arbeit und edlem Ausdruck. Die Sangerinnen haben was dran zu singen, nicht zu Rollern sondern zu Singen.

Unter den Haydenschen Sonaten ist die dritte, fünfte und sechste von vorzüglich schönen edlen Charakter.

In den Wolffschen Sonaten sollte man den sonst ernstern Komponisten, der schon das Gepräge eines künftigen klassischen Komponisten zu tragen schien, nicht erkennen, stände nicht sein Name vor, und wären nicht schon von ihm die allerliebsten kleinen Klaviersonaten (1779) heraus. Scherz, Wiß und galante Wendung gaben sich in den kleinen Sonaten fast leichter, als in diesen größern, wenigstens sieht man hier den Vorsatz galant seyn zu wollen, zuweilen mehr durch. Einige Stücke giebt's aber drinnen, die an feiner, ich möchte sagen reifer Empfindsamkeit und reifiger Geschmackfeinheit fast unübertrefbar sind: als das zweyte Stück der ersten Sonate und das erste Stück der vierten, u. a.

Herrn Gruners Sammlung hat gewiß die Erwartung aller seiner Pränumeranten weit übertroffen, und er verdient nun, daß man sich für den zweyten Theil dieser Sonaten, den er angekündigt, doppelt interessire: einmal wegen seines Unglücks durch den Geraschen Brand, und dann wegen seiner musikalischen Talente und seines Fleißes.

Herr Vierling zeigt in diesen Sonaten sehr wol, daß sich die strengen und wahren Lehren seines Meisters, Kirnberger auch mit Geschmack und Gefühl vereinigen lassen. Die Fortsetzung seiner Sonaten wird gewiß nicht fast aufgenommen werden.

Merkwürdige Stücke

großer Meister verschiedener Zeiten und Völker.

Lu li.

Doucement.

Sans Al - ce - ste fans ses ap - pas croyez vous que je puisse vi - vre. Laissez moy cou - rir au Tre -

pas ou ma che - re Alce - ste fe li - vre! Sans Al - ce - ste fans ses ap - pas croyez vous que je puis - se vi -

vre c'est pour moy qu'elle meurt hélas pour quoy m'empêcher de la Sui - ure fans Al -

ce - ste fans ses ap - pas croyez vous que je puis - se vi - vre.

G l u c k.

Andante con espressione.

No, cru - del non posso vi - ve-re, tu lo fai senza di - te — non posso vi - ve-re

Tu lo fai, sen - za di - te non posso vi - ve-re sen - za di - te.

Non mi fal - vi ma m'uc - ci - di, fe da me co - fi di - vi - de la piu vi - va la piu

te - ne-ra cu - ra par - te del mio cor — del mio cor. E un fi bar - ba-ro a-ban-

do - no, e L'or -ror d'un ta-le ad - dio virtu e - re - di e chiami a - mor e chiami a - mor!

ad libitum. *cresc.* *sfr.* *piano assai.*



Nel ti - ran - - no affan - - no mi - o og - ni mor - te, o Numi e un

Allegro.

do - no d'una vi - - - ta co - si mi - fe - ra peggior for - te, oh Di - o! non

vè! peggior for - te oh Dio non vè peggior for - te oh Dio non

vè! No, cru - del non posso vi - ve-re, tu lo fai senza di te non posso

Adante.

vi - ve-re, Tu to fai sen - za di - te cru - del! cru-del! non posso



Gluck und Lulli.

Hier ist dieselbe Scene aus der Alceste von Gluck und Lulli bearbeitet. Es bedarf wol keiner weitläufigen Zergliederung, um zu zeigen, wie unendlich wahrer und schöner sie im Gluck bearbeitet ist. Schon die Wahl der Tonart, die mannichfaltigern bedeutenden Modulationen, und die leidenschaftliche Abwechslung der Bewegung, geben ihr großen Vorzug, und dann die herrliche Akzentvolle Melodie, das schnelle Fallen und Steigen der Stimme, die sehr ausdrückende Anwendung von schweren übermäßigen Intervallen — doch das läßt sich nicht so mit Worten zeigen und zergliedern; Das fühlt sich nur, das sagt sich nicht.

Aufm Papier siehts fast aus, als wenn bey den Worten:

Nel tiranno affanno mio
Ogni morte, o Nume e un dono;
D'una vita così misera
Peggior forte, oh Dio! non v' è.

die Ausweichung und der Schluß in *E* nur wieder die Leidenschaft wäre. Allein, bey der Aufführung fühlt man's wohl, daß die Wirkung dadurch gewinnt; da der ganze vorhergegangene Gesang in der weichen Tonart verweilt hat, so wird dieses auffahrende sich empörende Gefühl, durch die harte Tonart wirklich stärker ausgedrückt. Daß es nicht zum Ausdruck der Freude werde, dafür ist durch den chromatischen Gang bey den Worten:

D'una vita così misera,

und durch schnell abwechselndes forte und piano gesorgt. Es bleibt vielleicht nur der Schluß des Allegros, wo nicht gegenwirkend, doch ohne Wirkung. Dadurch gewinnt aber wieder der Uebergang in die weiche Tonart und in die langsamere Bewegung, offenbar. Unter hundertmal, ist es gewiß neun und neunzigmal Affektwiedrig, aus einer geschwinden Bewegung schnell in eine langsame überzugehn: hier aber scheint mir sehr natürlich. Das wüthende Gefühl, so sich in Ausrufung an die Götter ausließ, geht wieder beym Anblick des geliebten sterbenden Weibes in Wehmuth und Zärtlichkeit über. Tief in die Seele bringt hier die Wiederholung des ersten Gesanges; und dann der verstärkte Ausdruck am Schluß auf das Wort: crudel! crudel! das ist ein wahrer Genlezug. Vielbedeutend ist auch das kurze steigende Ritornell.

Solcher Meistergesänge unsers von wenigen, selbst seiner Lobredner, ganz erkannten und gefühlten Glucks, werd' ich künftig mehrere meinen Lesern und Sängern vorlegen.

Im Lulli wird man hier übrigens die nackte Wahrheit der Deklamazion nicht verkennen. Man findet hier die fast unmerkliche Vermischung der gleichen und ungleichen Bewegung zum Behuf der Deklamazion, um einzelne Worte nicht unnötig zu dehnen, die bey Stücken, wo es vorzüglich auf Deklamazion angesehen ist, billig nicht so unangewandt bleiben sollte, wie es ist geschieht. Gluck hat sie in seinen Opern oft mit großem Erfolg angewandt.

H ä n d e l.

Adagio.

sempre piann.

(Die rechte Hand fährt hier fort mit dem Bass in Unisono.)

Oc - chi bel - li voi sol fie - te gl'a - stri ca - ri

del — mio amor voi — sol fie - te — gl'astri ca - ri

gl'a - stri ca - ri del mio cor, oc -

- - chi bel - li voi sol fie - te gl'astri ca - ri del — mio

cor gl'a - stri ca ri gl'a - stri

ca - ri del mio cor oc - chi bel - li voi sol sie - te gl'altri ca - ri del mio Amor.

H a n d e l.

Dieser liebevolle edle Gesang aus Handels Pastor fido, eine seiner ersten Opern, ist wol ein wahres Muster edler schöner Symplicität und lebendigem Ausdrucks. Um die Melodie in schönem sanftem Gange zu erhalten, ist der Ausdruck der Unruhe des Singenden in die Begleitung gelegt, die von allen Instrumenten pizzicato im Unifono gespielt wird. Selbst das pizzicato, sonst immer fast Spielerei, das sanfte Erbeben der Saiten verstärkt den Ausdruck der innern Unruhe, die schon durch die ungleiche Bewegung schon getroffen ist. In der Melodie das sanfte Winden durch die zunächst liegenden Töne, meist halbe Töne; das sanfte, nicht langsame Moduliren, in die verwandtesten Mol- und Durrtöne; dann der herrliche unerwartete Eintritt nach dem kurzen Zwischenritornell: das Ohr, daß sich beim Unifono immer die angedeutete oder gewöhnliche Harmonie denkt, vermuthet über dem D im Bass den harten Dreiklang, und unerwartet tritt die sanfte kleine Terz ein, und bleibt liegen zur noch angenehmen kleinen Septime; dann wieder das sanfte Moduliren nach allen nahverwandten Tönen in so wenig Takten — solche Mannigfaltigkeit giebt lebendige Einheit! — Und nun die kleine Dehnung, wie schmeichelnd, wie liebevoll, wie erhöht durch das, nur für sie, Schweigen des Basses, dann der lebhaftere Gang zum Schluß; und nun das ganze Aushauchen Ausschütten des überströmenden Gefühls in den beiden letzten Takten — o! wer das nicht alles fühlte, für den blickte und seufzte seine Liebe vergeblich sanft auf! umirrte vergeblich ihr liebevolles Auge den Vielgeliebten; verschlänge, verlöre sich vergeblich das fest an ihm hangende Auge in dem feinen; eilte vergeblich die Holde in seine Arme; hauchte all' ihre Liebe in seinen Busen — denn so erscheint mir der Sänger, sing ich diesen entzückenden Gesang!

Stimmphysiognomik.

Mein physiognomisches oder pathognomisches Zeichen ist für mich so sicher — möchte fast sagen so untrüglich — als die menschliche Stimme. Sey's nun, daß bey mir der Sinn des Gehörs am meisten geübt gebildet worden, oder daß die Menschen die Sprachorganen weniger in ihrer Gewalt haben, sie nach ihren Absichten zu modifiziren, zu verstellen, oder daß die wenigsten Menschen es bis izt der Mühe nicht werth geachtet haben, darauf zu achten. — Ich thue oft Fragen an Leute, deren Beantwortung ich für jeden Fall Wort für Wort voraus weiß, um nur an dem Ton ihrer Stimme zu hören, in wie weit es ihnen denn doch in dem Augenblick gerade Ernst ist oder nicht. Hab' ich einmal die Stimme eines Menschen gehört so frappirt mich sein Gesicht selten mehr: seh' ich noch seinen Gang davor so trägt mir selten meine Erwartung von seinem Gesicht. Mädchen und Weiber, die die Malve im hohem Grade täuschend zu spielen wußten; feige Jünglinge, die sich gar sehr das Aussehen des Muthigen und Entschlossenen zu geben wußten; Männer, die fast allgemein für Selbstverkende, Gründlichunterrichtete gehalten wurden, hab' ich oft bey dem Ton ihrer ersten Rede dafür erkannt, wofür sie sich später Mehrern zeigten, und was sie wirklich waren. Es konnte nur in der richtigern Wirkung der Stimmen auf mein Ohr liegen, daß mein Urtheil oft gleich in dem ersten Augenblick so weit von dem Urtheil anderer Männer und Weiber abging, von deren Beobachtungsfähigkeit und physiognomischen Sinn ich überzeugt bin. Vielleicht liegt auch hierin der Grund, warum der liebe, edle, tiefblickende Lavater nicht mehr für Stimmphysiognomik beobachtet, nicht mehr darüber gesagt hat: wiewol es bey ihm auch schon der gewaltige Umfang seiner Materien hinlänglich erklärt. Indes hat er doch hie und da auch diese Materie, wiewol nur leicht berührt. Im ersten Bande führt er eine nicht unbedeutende Stelle aus Gellerts moralischen Vorlesungen an; sie heißt:

„Auch die Stimme ist oft der freiwillige Ausdruck unsers Charakters, und sie wird also auch das Gute und Fehlerhafte desselben an sich nehmen. Es giebt einen gewissen Ton, der das Leere des Verstandes verräth, man würde ihn verlieren, wenn man Denken lerne. — Das Leben der Stimme bleibt allezeit das Herz mit seinen guten Neigungen und Empfindungen.“

Weiter hin (S. 75) sagt Lavater sehr wahr:

„Stimme wird durch Laster und Tugend wie das Gesicht verschlimmert oder verschönert.“

Noch weiter (S. 153) heißt es:

„Sollte die Natur ihre Sprache dem Ohr und Auge des Menschen, so ganz unverständlich oder so gar schwer gemacht haben? Ihm Aug' und Ohr, Gefühl, Nerven, innern Sinn gegeben haben, und selbst die Sprache der Oberflächen ihm so unverständlich gemacht haben? Sie, die die Töne fürs Ohr, das Ohr für die Töne gemacht hat? Sie, die den Menschen so bald sprechen, und die Sprache verstehen lehrt?“

Seite 181. erzählt Lavater ein sehr wichtiges, mir gar nicht unwahrscheinliches Faktum:

„Ein gewisser Herr Fielding in England der völlig blind war, unterschied die Schuldigen und Unschuldigen bloß an dem Ton und Charakter ihrer Stimme, mit erstaunender Sicherheit.“

Künftig mehr hierüber. Es sey dieß nur ein Fingerzeig für denkende kunsfsinnige Tonkünstler, die hierinnen durch die feinere Ausbildung ihres Ohrs viel voraus haben. Im de Brosse's über Sprache und Schrift, vorzüglich in den Nummern 20, 21, 22 und 23, stehen auch hiehergehörige wichtige Bemerkungen.

Nationaltänze.

I.

Polnisch.

Es ist vielleicht kein Tanz so sehr Bild und Ausdruck des Nationalcharakters, als der polnische. So wie eine sonderbare Mischung von Hochmuth, Hofarth und kriechendem Wesen, der Hauptzug des polnischen Nationalcharakters ist, so ist auch in dem rhythmischen Gange der Polonoise, eine ganz auffallende Mischung von Majestät und Kleinheit. Der lange Dreivierteltakt, die vielen singkopirten Noten, der oft freye und schnelle melodische Gang, die häufigen starken Akzente, all' das macht einen gar auffallenden Kontrast, mit dem schnell und oft abwechselnden forte und piano, und mit den unvorbereiteten kurzen Schlusssfällen auf dem zweiten, sogenannten schlechten Takteil des letzten Taktes. In die melodischen Schlusnote wird eigentlich erst auf dem letzten, also schlechtesten Takteil, und zwar nur sehr schwach gehört, denn der Vorschlag vor der letzten Note, bekommt den Akzent, und die letzte Note selbst wird so kurz abgezogen, das man sie fast gar nicht hört. Ich will hier eine Polonoise abdrucken lassen, — mich dünkt sie ist von Grabowiecki, — die, wenn gleich etwas feiner als die gemeinste Pole spielt, doch ganz und gar den wahren Nationalcharakter hat, auch in Polen sehr häufig zum Tanz gespielt wird. Ihr Tanz ist eben so: er besteht aus lauter majestätischen Schritten, dreyn auf einem Takte, mit unter kommen dann kleine Krümmungen, wo der Mann einen Augenblick wie ein Sklave kriecht — das Weib aber — das überhaupt in Polen besserer, edler Natur zu seyn scheint, auch wirklich da regiert — das geht ihren stolzen Gang fort. Nun aber kömme mit einem Male der Schluß eben so unvorbereitet, wie in der Musik; mitten in einem Schritt hält der Tänzer ein, und macht einen Bückling bis an die Erde.

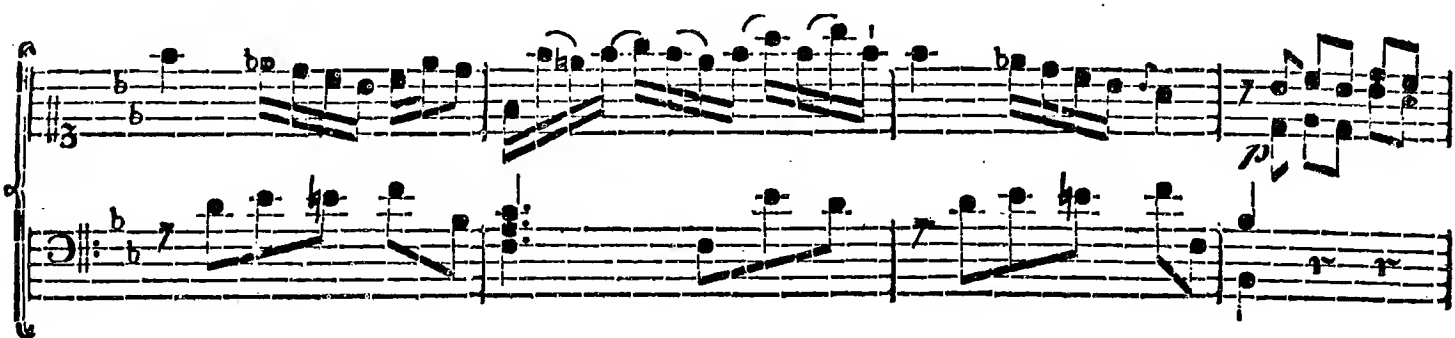
Für die Violine laß ich die Polonoise hier abdrucken, um die sehr charakteristischen Bogenstriche beizufügen, die die Polen allgemein anbringen; fürs Klavier, um diese wirklich sehr schöne Polonoise auch denen, die nicht Violine spielen, brauchbar zu machen. Das Zeichen (s) bedeutet einen starken Druck mit dem Bogen: dabey muß ich noch anmerken, daß die vorhergehende kurzabstoßende mit (1) bezeichnete Note herunter gestrichen, abgesetzt, und die folgende Akzentnote wieder heruntergestrichen wird. Auch wird der Abzug bey einer Note mit einem Vorhalt sehr scharf gemacht. Ich muß mir auch noch dieses Zeichens (1111) bedienen, um anzuzeigen, daß von solchen Noten, über denen es steht, zwar jede einen besondern Strich bekommt, aber gar nicht gestoßen, sondern vielmehr mit einem recht langen Bogen, weich und schnell und wie zusammenhängend gestrichen werden.

Die Polonoise muß übrigens zwar lebhaft, und lebhafter als man sie in Deutschland zu spielen pflegt, aber doch nicht sehr geschwind gespielt werden.

Clavier.

Polonoise.

The musical score is written for a Clavier instrument, specifically a Polonoise. It is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The score is organized into six systems, each containing two staves. The notation is dense, featuring many beamed notes and slurs, characteristic of a Polonoise. The piece begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat major). The first system includes a 3/4 time signature and a '3' marking. The notation is dense, featuring many beamed notes and slurs, characteristic of a Polonoise. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



Violine.

Polonoise.

Violin score for the *Polonoise* section. The music is written on five staves in 3/4 time, key of B-flat major. It features a variety of dynamic markings including *p* (piano), *f* (forte), and *sf* (sforzando), along with trills and slurs. The section concludes with the instruction *Dal Segno.*

Trio.

Violin score for the *Trio* section. The music is written on three staves in 3/4 time, key of B-flat major. It includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *sf* (sforzando). The section ends with a double bar line and the instruction *Polonoise da Capo.*

Etwas langsam.



Es gieng ein Müller wohl über Feld,
Der hatt' einen Beutel und hat kein Geld,
Er wirds en wohl bekommen.

Und als er in den grünen Wald kam
Drey Mörder unter dem Weidenbaum stahn,
Die hatten drey große Messer.

Der eine zog seinen Beutel heraus,
Dreihundert Thaler zahlt er draus;
Nimm hin für Weib und Kinder

Der Müller dacht in seinem Sinn,
Es war zu wenig für Weib und Kind,
Ich kanns Euch nicht drum lassen.

Der andere zog seinen Beutel heraus
Sechshundert Thaler zahlt er draus
Nimm hin für Weib und Kinder.

Der Müller gedacht in seinem Sinn
Es war zu wenig für Weib und Kind
Ich kanns Euch nicht drum lassen.

Der dritte zog seinen Beutel heraus
Neunhundert Thaler zahlt er draus
Nimm hin für Weib und Kinder.

Der Müller gedacht in seinem Sinn
Das war genug für Weib und Kind
Ich kanns Euch wohl drum lassen.

Und als er wieder nach Hause kam,
Sein Weibchen hinter der Thüre fand
Für Weh konnt sie kaum reden.

Du Müller, du Mahler, du Mörder, du Dieb
Du hast mir meine Schwester zu den Mörder geführt
Gar bald sollst du mir sterben.

Weibchen, schick dich hin und schick dich her
Du sollst mit mir in grünen Wald gehn,
Zu deines Bruders Freund'.

Und als sie in den grünen Wald kamen
Drey Mörder unter dem Eichbäume standen
Die hatten drey bloße Messer.

Sie kriegten sie bey ihrem krausgelben Haar
Sie schwungen sie hin, sie schwungen sie her
Jung Fräulein du mußt sterben.

Sie hatt' einen Bruder, war Jäger stolz,
Er jug das Wild wohl aus dem Holz
Er hör't seiner Schwester Stimme.

Er kriegt sie bey ihrer schneeweißen Hand.
Er fährt sie in ihr Vaterland
Darin'n sollst du mir bleiben.

Und als drey Tag herunner war'n
Der Jäger den Müller zu Gaste lad't, —
In Gast war der geladen —

Willkommen, willkommen lieb Schwägerlein
Wo bleibt denn meine Schwesterlein?
Daß sie nicht mit ist kommen.

„Es ist ja heut der dritte Tag
„Daß man sie auf den Kirchhof trug
„Mit ihrem Kindlein kleine.“

Er hatt' das Wort kaum ausgesagt
Sein Weibchen ihm entgegen trat
Mit ihrem Kindlein kleine.

Fingerzeige

für den denkenden und forschenden deutschen Tonkünstler.

5.

Die deutsche Poesie hatte indessen ihren Fortgang wie zuvor, und je weniger Theil die Kunst an ihr hatte, desto weit verbreiteter war sie. Jedermann sang, weil man keine solche Lieder hatte, die der größte Theil der Nation nicht verstund. In den gleichzeitigen Nachrichten kommen mehrere Gattungen der Lieder vor, als Minnelieder oder Liebeslieder (*Vuinileodes*) in den Capitularien wird den Nonnen verboten, keine dergleichen Lieder abzuschreiben oder jemand zu schicken; (Capit. III. A. 789. C. 3. p. 575 apud Heinece Spottlieder, (*Cantica in blasphemiam*) auch diese wurden mehrmals verboten. (*Qui in blasphemiam alterius cantica composuerit, vel qui ea cantauerit extra ordinem iudicetur. Nam lex huiusmodi praecipit exiliari. Capit. incerti anni c. XIII. apud Heinece. p. 496.*) allein sie giengen doch ihren Gang fort.

Es mag seyn, daß Mißbräuche mit untergelaufen sind, sie hatten aber doch auch ihre gute Seite. Das Volk, das nicht so viel Kunst besaß, Statuen und andere Denkmäler zu errichten, bediente sich eines leichtern und allgemeinen Mittels, das Andenken der guten sowohl, als schlimmen Thaten tief in das Herz zu graben, und Nachahmung der ersten sowohl, als Abscheu vor den letzten zu erregen. Wir wissen wie es dem Mainzer Erzbischoff Zatto wegen der ihm aufgebürdeten Verrätheren in Ansehung des bambergischen Graf Adelberts gegangen ist.

Manche andere Große wurden auf solche Art berühmt und nicht zu ihrer sonderlichen Ehre gleichsam unsterblich. Eckart mutmaßet mit vieler Gewißheit, daß der Name *Isengrim*, den man in den mittern Zeiten in Volksliedern und Fabeln dem Wolf gegeben, von einem solchen Spottlied, das auf den österreichischen Grafen *Isengrim*, der sich gegen den Kaiser *Arnulph* empört, gemacht worden, herrühre. Nach eben desselben Meinung soll der Held des berühmten deutschen Gedichtes *Reinecke Vos* der Lotringsche Herzog *Reginarius* oder *Reinhard* gewesen seyn. Der deutsche Poet nannte daher den Fuchsen *Reinecke*, die Franzosen hingegen *Renard*. (Tom. 2. Comment p. 797. seq.) Schon aus diesem kann man abnehmen, daß sie auch Ehrenlieder (*cantica in honorem*) müssen gehabt haben, um löblichen Thaten ein Ehrenmahl zu stiften.

Schmidts Geschichte der Deutschen. 1. Theil.

An der Faßlichkeit und allgemeinen Verbreitung dieser Lieder haben die Melodien gewiß wenigstens eben so viel Antheil gehabt als die Poesien: und sicher hatten die Lieder so verschiedenen Charakters auch verschiedenen musikalischen Charakter.

6.

Es macht Deutschland Ehre, daß selbst der Pabst *Johann VIII.* den Bischoff *Anno* von Freysingen bat, ihm eine sehr gute Orgel nebst einen Künstler zu schicken, der sowohl im Stande sey sie zu machen, als darauf zu spielen. (*Precamur autem, ut optimum organum, cum artifice qui hoc moderari & facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicae disciplinae nobis aut deferat aut mittat.* In Miscellan. Baluzii L. V. p. 490.) Zur Zeit des *Pipins*, *Karls* und *Ludwigs* des Frommen sind die ersten Orgeln aus Griechenland nach Frankreich gekommen; unter dem letztern, auch die Kunst sie zu verfertigen, und nun hatten es die Deutschen schon so weit darinn gebracht, daß sie auch das schon so lange polizirte Italien, damit versehen und sogar Leute ihm abgeben konnten dergleichen, sowohl in der Kunst sie zu machen als darauf zu spielen, daselbst nicht anzutreffen waren.

Sollte man hieraus nicht schließen, daß der angeführte Iohannes Diaconus, da er den Deutschen allen Geschmack in Ansehung der Musik abzusprechen scheint, sich gewaltig in seinem Urtheil übereilt habe.

Schmidts Geschichte der Deutschen 1. Theil.

Der Kaiser Copronymus schenkte dem Pipin im Jahr 757 die erste Orgel, die man in Frankreich gesehen.

7.

Athenäus behauptet daß Homer deswegen nachlässiger in der Beobachtung des Enkennmaaßes und im Versbau gewesen sey weil seine Gedichte gesungen wurden, und daß hingegen Solon und andre Lehrdichter mehr für die Richtigkeit der Versart gesorgt hätten weil sie ihre Elegien nicht zum singen und für musikalische Instrumente ausgearbeitet hätten.

Meiners Geschichte der Wissenschaften bey den Griechen und Römern. Th. 1. S. 67.

Herr Professor Meiners findet diese Behauptung des Athenäus befremdend da sie doch sehr natürlich ist. Durch den Gesang wird der Vers gedehnt und verliert fast ganz seine malerische Gestalt, Rundung und Vollendung, und kommen noch gar musikalische Zwischenspiele dazu, was Athenäus am Ende zu sagen scheint, so verliert auch das Ganze des Versbaues einen großen Theil seiner Bedeutung, wird oft ganz unvernünftig. Merkwürdig ist aber, daß zu Athenäus Zeiten auch die Griechen solche

unwahre Singemusik gehabt: ob dieser nun aber nicht zu voreilig den Gesang der Zeiten Homers mit dem seiner Zeit für ein Wesen hält? Ich denke ja. Was bedarfs auch weiter Erklärung und Entschuldigung für Homers Nachlässigkeit im Versbau — die doch eben noch nicht angemacht ist? — wenn man weiß daß Homers Gesänge als Volksgesänge gesammelt und aufgeschrieben worden, wie in neuern Zeiten Ossians Gesänge.

8.

Die Gelehrsamkeit mag ehemals ein Ding gewesen seyn, das den Menschen in sich zu Recht setzte, das ihn wandelte und züchtigte zu suchen und zu haben eine eigne innerliche Herrlichkeit, und zu verschmähen, wirklich und von Herzen, die Herrlichkeit des Bassa von drey Rosschweifern; nach dem dermaligen Lauf der Dinge ist sie ein nützliches Hausgeräth, ein honnetter Filzhut auf dem Gelehrten ihn wieder Frost und Kälte zu decken, viel oft auch ein Paradehut, und zuweilen gar ein Chapanbushut mit dem er vor dem Bassa wedelt und sich beliebt macht. Unsere Bücherschreiberey ist eitles Selbstbedürfnis, aus den oder jenen Gründen, eine Kunst auf der Maultrommel zu spielen und das Publikum tanzt! und inwendig sehen Schriftsteller und Leser, Gelehrte und Ungelehrte sich einander ziemlich gleich; denn ob einer auf einen Schnurbart oder auf eine Metaphysik und Henriade eingebildet und ein Narr ist, ob einer über einen größern Kürbis oder über die Erfindung der Differential- und Integralrechnung lasset und neidet; kurz, ob man sich von seinen fünf Tochochsen oder von seiner Polihistorien am Seil halten und hindern läßt, das scheint im Grunde einerley zu seyn und nicht zweyerley.

Matthias Claudius in der Vorrede seiner Uebersetzung des Buchs Irrthümer und Wahrheit.

Diese sehr wahre Stelle trifft die Kunst und unsre Künstler leider noch tiefer. Möchten Sie es doch zu Herzen nehmen unsre losen und aufgeblasenen Künstler!

Kunstnachrichten.

6.

Jede wichtige Aufklärung in irgend einer Kunst, ist zugleich Gewinn für alle übrige Künste, deshalb freute ich mich über Herrn Professor Engels Ankündigung einer *Mimik*, und theile hier das wichtigste daraus meinen Lesern mit. H. E. sagt: „Nach dem Urtheil der besten Kenner und nach der Erfahrung der Künstler selbst, ist das Meiste, was bisher über die körperliche Beredsamkeit geschrieben worden, bloße allgemeine Phrasologie, unbrauchbar für den ausübenden Künstler und unbefriedigend für den theoretischen Denker. Die wenigen bestimmten Regeln, die man etwa findet, gehen nicht sowohl auf die *Wahrheit*, als auf die *Schönheit* des Ausdrucks: und auch noch diese Regeln sind natürlicher Weise sehr allgemein und schwankend, weil man, vor Erkenntniß der Natur eines Gegenstandes, über die ihm zukommende Schönheit unmöglich urtheilen kann. Gleichwohl ist eine Gebärdenkunst nicht allein möglich, sondern die meisten Principien dazu sind in der Seelenlehre schon wirklich da; die Theorie wäre nach aller Wahrscheinlichkeit schon erfunden, wenn sich nicht bloß Künstler oder Kunstkenner, sondern auch Philosophen, mit ihr hätten befassen wollen.

Durch ein sehr zufälliges Gespräch mit einem Freunde, gegen den ich die Möglichkeit einer Schauspielkunst verfocht, ward ich in eine Correspondenz verwickelt, die ich fortsetzte, weil sie mir gefiel, und in der ich nach und nach mein Wort wahr zu machen suchte. Ich forderte in meinem Versuche, worinn ich fast allein auf die *Wahrheit*, wenig auf die *Schönheit* des Gebärdenspiels sah, alles *Besondere* und *Unterscheidende*, sowohl ganzer Menschengeschlechter und Menschengattungen, als einzelner menschlicher Individuen ab, und hielt mich allein an das *Allgemeine*. Ich berührte nur ganz flüchtig diejenigen äußern Bewegungen, die im Gebärdenspiel von gleich allgemeiner vager Bedeutung sind, wie der Accent in der Rede, und eben so flüchtig diejenigen, die mehr einen gewissen Zustand des Körpers, in dessen Mechanismus sie einzig Grund haben, als einen bestimmten Zustand der Seele anzeigen. Desto größere Aufmerksamkeit wandte ich auf die Ausdrücke bestimmter Seelenveränderungen: und da ich, bey ihrer Entwicklung, weniger auf die zeichnenden Künste, als auf die *energische Kunst* des Schauspielers Rücksicht nahm; so mußte ich mich in beiden Fragen einlassen: wie sich jede Seelenveränderung, einzeln betrachtet, im Körper äußere? und: nach welchen Gesetzen der Ausdruck einer ganzen Reihe derselben erfolge? — Daß es mir mit Beantwortung der letztern Frage weniger, als mit Beantwortung der erstern gelang, darf ich wohl kaum erst sagen.

Ich unterschied *malende* Gebärden von *ausdrückenden*, und fand, daß beyde entweder *eigentlich* oder *figürlich* wären. Von den malenden fand ich zweyerley Gründe; einen in der Absicht des Redenden, einen andern in der Natur der Seele: von den ausdrückenden, deren Betrachtung der eigentlich bedeutende Punkt der ganzen Theorie war, unterschied ich dreyerley Arten, die ich *absichtliche*, der Seelenfassung *analoge* und *physiologische* nannte. Ich untersuchte flüchtig den Ausdruck, der schon im Zustande der *Ruhe* Statt findet; ausführlicher den Ausdruck, der die innere Thätigkeit des Geistes und die Bewegungen des Herzens ankündigt. Ich fand hier vor allen Dingen *Begierde* und *Anschauen* zu unterscheiden. Nach einer allgemeinen Vergleichung von beyden, die sehr bald zu einem wesentlichen Unterschiede führte, ging ich den Ausdruck der drey Arten von Begierden, die ich unterscheiden zu müssen glaubte, und aller der besondern Arten des Anschauens durch, hielt mich überall weniger an die physiologischen, als an die absichtlichen und analogen, Gebärden, und suchte auf eben so feste als deutliche Regeln zu kommen. Nach Bestimmung des Ausdrucks einfacher Gemüthszustände kam ich zur Betrachtung des *zusammengesetzten* Ausdrucks, sowohl bey der Begierde, als bey dem Anschauen. Es zeigte sich, daß die Ausdrücke, die man gleichbedeutend glaubt, in der That lauter verschiedene Zusammensetzungen sind, die so viel verschiedene *Nüancen* geben, und daß, wie in der Wörtersprache nur Eine Redensart, so auch in der

Gebeydensprache nur Eine Bewegung, die beste seyn könne. Die Regel, nach welcher die Zusammensetzung geschehen müßte, war leicht gefunden. Ich warnte noch vor dem Widerspruch im Gebeydenspiel, und kam dann zur Bestimmung und Ausführung der dem Schauspieler so nöthigen Regel: wann er durch sein Spiel die Gegenstände seines Denkens und Empfindens malen dürfe und wann er es nicht dürfe?“

Das Buch kommt unter den Titel *Ideen zu einer Mänik* mit vielen Kupfern von unserm J. W. Meil zu Ostern 1783 heraus. Bis Michaelis d. J. kann man bey dem Verfasser, oder bey dem hiesigen Buchhändler Herrn Nylus, oder wenn man will auch bei dem Herausgeber dieses Kunstmagazins einen Specieseducaten drauf pränumeriren.

7.

Herr Kapellmeister Naumann aus Dresden ist wieder auf dem Wege nach Stockholm um dort eine große schwedische Oper *Gustav I.* zu komponiren. Seine vortrefliche *Cora* die er uns auch mit deutschen Texten gegeben, die gewiß jeden Musikfreund auch zu der andern in Schweden komponirten Oper *Amphion* die jetzt in Leipzig unter der Presse ist und worauf man noch einen Ducaten pränumeriren kann, hinreißt, muß auch in jedem freudigen Erwartung für das künftige neue Werk erregen.

8.

George Bendas *Ariadne* wird nun auch mit untergelegten französischen Texten in Paris und mit dänischen Text in Kopenhagen aufgeführt. Auch ist Glucks *Alceste* ins schwedische übersetzt und wird auf dem königl. Theater in Stockholm aufgeführt.

9.

Ein Windmüller, Namens Fetter, in Leinde ohnweit Wolfenbüttel wohnhaft, zeigte schon in der vortheilhaften Einrichtung und dem Betrieb seiner Mühle, daß er vor seinen Mitgenossen einen Vorzug hatte. Schon seit verschiedenen Jahren hatte er gute Clavecins auch Kirchengeln verfertigt. Ein Werk, welches vor einiger Zeit in Braunschweig öffentlich zu sehen war, machte ihn bekannter. Es bestand aus einem nußbauminen Schreibeschrank worinn ein Orgelwerk von verschiedenen Registern eingerichtet war, solches konnte wie eine jede andre Orgel gespielt werden; außerdem aber war hinter dem Werke ein Gewicht angebracht, mittelst welchem das Werk von selbst sowohl Choräle als andre Musikalien, nachdem die Walzen eingesetzt wurden, spielte. Im Obertheile des Schrankes war eine Perpendikeluhr, die sowohl den Lauf der Sonne als den Mondeswechsel zeigte. Diese Maschine ist zu hundert Louisdor verkauft worden. Da aber der Verfertiger wegen seiner niedrigen Wohnung sich in Ansehung der gehörigen Proportion einschränken mußten; so wird er bey einem dergleichen viel vollständigeren Werke, welches er gegenwärtig unter den Händen hat, diesen Fehler zu vermeiden suchen. Dieser Mann hat noch eine ganz besondre Idee in Ausübung gebracht, nämlich einen Wagen zu machen, mit welchem er ohne Pferde, vermittelst eines mäßigen Windes, von seiner Wohnung, nach der eine halbe Stunde davon liegenden Mühle, mit einigen Säcken Korn, ziemlich schnell hin und zurückfährt. Diese Maschine sucht er durch verschiedene Zusätze zu verbessern und brauchbarer zu machen. Es ist sehr zu vermuthen, daß, wenn dieser Müller Unterstützung hätte, derselbe noch manches Stück machen würde, welches desto merkwürdiger seyn würde, da derselbe niemals eine Anleitung zu mechanischen Wissenschaften gehabt hat.

Magazin des Buchs und Kunsthandels.

Ist er seinem kunstliebenden Landesfürsten nicht bekannt?

J. J. Reichardt's Musikalisches Kunstmagazin.

III. Stück.

Hermenfried*)

oder

über die Künstlererziehung.

Hermenfried war von elf Kindern der älteste Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns in Dresden. Sein Vater, ein Mann von vieler gesunder Vernunft und edlem Herzen, ein Mann gesund an Leib und Seele, gab ihm eine vernünftige natürliche Erziehung.

Da die Mutter ihm bey der Geburt, mit süßem Lächeln den Knaben reichte, trat er mit ihm zum offenen Fenster, blickte zum mond hellen, sternenhellen Himmel und sprach in seinem Herzen: „Ich danke dir Gott, daß ich Vater eines Menschen bin, laß ihn mir auch zum Menschen erziehen.“

Er war fest entschlossen ihn nicht eher zu irgend einen Stand zu bestimmen, als bis sich in dem Knaben die höhern Seelenkräfte entwickelten, und er selbst im Stande wäre zu wählen. Bis dahin ging sein ganzes Bemühen ihm einen dauerhaften, besten Körper zu verschaffen, ihn an Mäßigkeit und Folgsamkeit zu gewöhnen, und auf jede Schönheit der Natur aufmerkamer zu machen. Für des Knaben übrige moralische Erziehung war er weiter nicht besorgt, destomehr aber für sein eigenes Betragen, und das Betragen aller derer die um den Knaben waren: denn er war fest überzeugt, daß moralisch gute Erziehung nur durch Beyspiel gelehrt werde.

Er hatte viel über Erziehung nachgedacht, viel drüber gelesen, und erstaunte oft, wenn er Dinge die die Dummheit, der Aberglaube, die Gewohnheit fast allgemein und von je her als unschuldige und notwendige Mittel zur Erziehung ausgebreitet, wenn er diese als elende Mißbräuche, als schleichende Gifte, die die Gesundheit Leibes und der Seelen zerstören, kennen lernte. Und je mehr er las, je mehr er nachdachte, destomehr wurde er überzeugt, daß die Menschen wohl alle, — nur in verschiedenen Graden — gut gebildet würden, und daß die ganze große Kunst der moralischen Erziehung nur darinn bestehe, das Kind, das herrliche Werk der Natur nicht zu verderben, zu zerstören; (Bessern dürften wir's wohl nur dann, wenn wir's schon verderben haben) und ihm die wahren Veranlassungen zu seiner Entwicklung, die ihm Natur und Zustand der Welt darbieten, nicht zu rauben, und über alles nicht zu verrücken. Die ganze Erziehung wäre also negativ? Wem waren hier am Ende nicht zwey Worte im Wege? Zustand der Welt. Diesen müssen wir

*) Diese Episode eines Buchs, Leben des berühmten Tonkünstlers, Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt *Guglielmo Enrico Fiorino*, für dessen Vollendung mich's erfreut, war mir zu lieb, um sie hier nicht besser und etwas vollendeter zu geben.

wir vor den Augen des Kindes, des Knaben, des Jünglings zu verbessern, oder vielmehr zu berichtigen, zur rückzuführen suchen; wir müssen soviel an uns ist, durch unser Beyspiel, durch das Beyspiel aller und allem was um ihn ist, Gelegenheit, Veranlassung, zu rechter Zeit auch Hindernisse und Schwierigkeiten darbieten, sich zum Guten zu entwickeln, auszubilden, zu bestimmen.

Ich gesteh es gern, daß dieses uns in gegenwärtiger Welt unendlich schwerer werden muß, als es uns jetzt ankommt, den zwölften Theil unsers Einkommens für die Erziehung unsers Knaben hinzugeben. Wie leicht aber wird unsern Söhnen, die so zu guten Menschen gebildet werden, die Erziehung ihrer Kinder werden! Erziehung wird alsdenn kein besonderes Geschäft mehr seyn. Jede Handlung des Vaters, der Mutter, der Hausgenossen ist eine lebendige Lehre für den Sohn.

Die mäßige, natürliche Nahrung der Aeltern sagt dem Kinde am nachdrücklichsten: so mußt du leben, mach's ihm zur Gewohnheit, zur Nothwendigkeit, so zu leben. Die Gesundheit der Aeltern, seine eigene Gesundheit zeigt ihm am nachdrücklichsten die gute Folge der Mäßigkeit, sagt ihm am nachdrücklichsten: du mußt mäßig leben um gesund zu bleiben.

Die Beschäftigung der Aeltern, die immer einen guten nützlichen Endzweck hat, sagt ihm am nachdrücklichsten: du mußt dich nützlich beschäftigen, mußt arbeiten.

Der sichere, ruhige Wohlstand der Aeltern, sagt ihm am nachdrücklichsten: wenn du arbeitest hast du Brodt, Kleidung und Vergnügen.

Die Vergnügungen der Aeltern, die immer auf Gesundheit und Aufheiterung abzielen, und also größtentheils in Leibesbewegungen und fröhlichen Genuß der Natur bestehen, die reuelose Fröhlichkeit mit der sie wieder von solchem Vergnügen an ihre Geschäft gehn, sagen ihm am nachdrücklichsten: du mußt solche Vergnügungen wählen die dich stärken, aufheitern und zu neuer Arbeit fähig machen.

Die Liebe, die Gefälligkeit, die Dienstoffertigkeit, die die Aeltern gegen ihre Nebenmenschen bezeugen, und die Liebe und Dankbarkeit mit der Andere den Aeltern wieder zugethan sind, sagen ihm am nachdrücklichsten: du mußt deine Nebenmenschen lieben und ihnen dienen; damit sie dich wieder lieben und dir helfen.

Die himmlische Heiterkeit im Auge der Aeltern nach vollbrachter guter That im Verborgnen, sagt ihm am nachdrücklichsten: du mußt im Stillen gutes thun, wenn du die höchste, reinste aller Belohnungen dafür einerndten willst.

Die Achtung die jeder gute Mensch dem Vater und der Mutter ihrer Mäßigkeit, ihrer Arbeitsamkeit, ihrer Heiterkeit, Menschenfreundlichkeit, reinen Tugend wegen bezeugt; die Zufriedenheit, in der die Aeltern mit dem von Gott erhaltenen, und durch ihren Fleiß erworbenen Leben; die Ruhe der Seelen und das zuverlässliche Vertrauen auf Gott, mit dem die Aeltern in trüben Tagen ihre Zuflucht zu ihm dem allgütigen, liebevollen Vater nehmen; die Heiterkeit und Beruhigung mit der sie von jedem herzlichem Gebete sich erheben; die sagen dem Kinde am nachdrücklichsten: du mußt Gott vertrauen und ihn von Herzen lieben, Gott dem guten Vater, der keines seiner Kinder vergift, du mußt zufrieden seyn, mit dem was er dir giebt, er giebt dir alles aus der Fülle seiner Gnade, du mußt deinen Nebenmenschen lieben, ihm dienen, mußt heiter, arbeitsam, mäßig, gut seyn, um mit dem Beifalle Gottes, mit deinem eigenen Beifall, mit dem Beifall der guten — glücklich zu leben.

Ich kann mir für alle Stände kein anderes Mittel denken, dem Kinde zu lehren wie dauerhafter und wahrer Wohlstand nur durch Fleiß und Mäßigkeit erlangt und erhalten wird, und wie man glücklich lebt, als das Beyspiel der Aeltern und derer die um ihn sind.

Hermentfrieds Vater erkannte und fühlte ganz die Pflicht und den Vorzug der häuslichen Erziehung, und fand unaussprechliches Vergnügen in der Erfüllung dieser reizenden Pflicht. Er war mit seinem Weibe — ein natürlich gutes, unverdorbenes Geschöpf — völlig eins. Er hatte alles, was er bey seinen Kindern beobachtet wissen wollte, in sehr wenigen Regeln genau bestimmt, und da diese von seinem Weibe, und nach deren Beispiel von den Hausgenossen genau, oder doch die meiste Zeit erfüllt wurden, so hörte man ihn nie
über

über Beschwerlichkeit der Erziehung oder Störung in seinen Geschäften klagten. Jene Regeln betrafen auch bloß körperliche Abhärtung und Gehorsam. Das übrige überließ er dem guten Beispiel derer, die um die Kinder waren, und der Bildung der Kinder untereinander.

In der wissenschaftlichen Erziehung war er auf keine Weise voreilig. Was die Kinder bis in ihr achttes Jahr in Spielen, in Spaziergängen, im Garten, aufm Felde, in Werkstädten durch Fragen und Erzählungen lernten, war ihm genug.

Er hatte, eh er ein Weib nahm, reiflich über die Pflichten des Vaters nachgedacht, und nahm daher einige Jahre vor seiner Verheirathung einen armen Burschen zu sich, bey dem er Fähigkeit und Liebe zu den Wissenschaften fand, und erzog ihn zum Erzieher seiner Kinder, die er von seiner mäßigen, ordentlichen Jugend und der Gesundheit seines künftigen Weibes wohl erwarten durfte. Er erzog ihn völlig so, wie er wünschte, daß seine Kinder einst würden. In den Wissenschaften hielt er ihn vorzüglich zu Sprachen, zur Naturlehre, Geschichte, Erdbeschreibung und Mathematik, nebenher zur Musik und zum Zeichnen an. Seine Mühe und Kosten wurden ihm bald belohnt. Der junge Mann nahm sich mit Liebe und Eifer der Erziehung seiner Kinder an, und machte sich dadurch verdient genug, von seinem bisherigen Pflegevater als Sohn und Miterbe angenommen zu werden. Von diesem erhielten die Kinder bis in ihr zwölftes Jahr die vorläufige für alle Stände nützliche, wesentliche, wissenschaftliche Erziehung. Der Vater und die Mutter nahmen vorzüglich Antheil an dem Unterrichte in der christlichen Religion. Auch bey andern Dingen trugen sie nicht wenig zum guten Fortgange dadurch bey, daß sie in ihren mäßigen Stunden ernstlichen Antheil an dem Unterrichte der Kinder nahmen, der größtentheils im Garten oder auf dem Felde erteilt wurde; oder auch durch aufmunternde Anreden und Erzählungen von dem Vortheil und der Annehmlichkeit der Wissenschaften. Zum Beispiel will ich herschreiben, was der Vater einst den Kindern über den Gesang sagte, um ihnen die Singestunde, an die sie nicht recht glauben wollten, wichtig zu machen. Man wird daraus auch sehen, wie der gute Vater jede Gelegenheit, jede Nührung der Kinder nützte, um ihr sittliches Gefühl zu bilden.

„Kinder! wie ist euch zu Muthe, wenn ihr in einer großen, andächtigen Versammlung ein schönes, „geistliches Lied mit hundert Kehlen singen hört? Ich fühle mich dabey immer von den süßesten Gefühlen „durchdrungen. Und wenn die Versammlung es recht andächtig, mit reiner, gedämpfter Stimme singt, „kann ichs nie ohne Thränen anhören. Kinder, wenn ihr mich dabey ansehen wolltet, ihr würdet gewahr „werden, daß ich viele Verse vor Nührung nicht mitsingen kann. Und sing' ich in dieser Empfindung: „Ein' feste Burg ist unser Gott! so fühl' ich die Wahrheit davon weit stärker, weit inniger, als „wenn ichs bloß sage.

„Kinder! wenn ihr an einem schönen, heitern Tage aus eurer Kammer in den Garten, oder aufs „Feld kommt, warum brecht ihr da oft, ohne daß ihrs euch eben vornehm, in laute Töne, in Gesänge „der Freude aus? Und wenn ihr so eine Weile fortsingt, fühlt ihr da nicht, daß ihr heiterer, fröhlicher wer- „det? O, mir füllt's die Seele mit heit'rer, reiner Freude, mit Entzücken, wenn ich durchdrungen von dem „Anblick der herrlichen Sonne, die so wohlthätig die Felder und Wiesen und Wälder bescheint, daß sie wach- „sen und blühen und Frucht tragen, die so herrlich alles beleuchtet, daß wir sehen und genießen können die „schönen und großen Werke Gottes, die schöne Erde mit all ihren Bewohnern, und all ihrer tausendfältigen „Seegen, den schönen Himmel mit all seinen unzähligen Sternen — wenn ich von diesem herrlichen Anblick „durchdrungen in fröhlichen, dankbaren Gesang ausbreche! — Kinder! dann steigt meine Freude, mein Ent- „zücken aufs höchste. Das kann der Mensch durch keine Sprache ausdrücken, was ich dann singend fühle!

„Kinder! habt ihr wohl schon einen traurigen, recht tief betrübten Menschen, singen hören? Wenn „ihrs izt einmal hört, so gebt nur Achtung, wie er in den traurigsten Tönen, mit dumpfer, klagender Stim- „me anfängt, nach und nach sanfter, ruhiger wird, und mit hellerer tröstender Stimme endigt. Kinder, „lieben Kinder! ich hatte eine herzlich gute liebe Mutter, es war eine vortrefliche Frau, die oft, sehr oft auf „ihren Knien zu Gott betete, daß er ihr Kraft und Weisheit geben wolle, ihre Kinder zu nützlichen, glück- „lichen Menschen zu erziehen, die mich innigst liebte, die ich nie — — ach Kinder, Thränen, heiße Thrä- „nen hemmen meine Worte bey jedem Gedanken an ihr! — Vor zehn Jahren verlor ich sie, es war eine

„schreckliche traurige Nacht! ich konnte für Betrübniß nicht reden, nicht weinen. Immer sah ich sie vor mir: bald wie sie liebevoll mit uns im Felde, im Walde wandelte, und uns auf jede Schönheit der Natur aufmerksam machte, uns in jedem Blümchen, in jedem Würmchen die Herrlichkeit und Güte Gottes anschaulicher machte. Und wie sie dann oft mit Entzücken ihr Auge zum Himmel erhob, daß wir die Gegenwart Gottes in ihren Augen lasen und mit ihr frohe hoffnungsvolle Blicke in die selige Ewigkeit thaten. Und wie wir dann die Wahrheit ihrer Worte tief fühlten, wenn sie so, nach langem Schweigen mit seligem Entzücken, den Himmel im Auge ausbrach: Kinder, lieben Kinder! nur Bewußtseyn seiner Unschuld macht glücklich! wissen, daß man sich mit ganzer Seele bestrebt Gott, den guten liebevollen Vater recht zu kennen, ihn dankbarlichst zu lieben, daß man sich bestrebt seine Pflicht zu kennen, zu lieben, auszuüben, das allein macht glücklich! —“

„So sah ich sie immer vor mir. Ich konnte in meinem Hause, wo sie starb, nicht ausdauern: bey Anbruch des Tages ging ich aufs Feld, wo ich sonst an ihrer Seite wandelte. — Es war der letzte Tag im Jahr. — Ich sah alle Wiesen, alle Felder mit Schnee bedeckt alle Bäume erstorben, und fühlte tiefer meinen Verlust. Ich konnte nicht reden, nicht weinen. Ohne daß ich drauf merkte nahm ich meinen Weg nach dem nächsten Dorfe zu einem alten Schäfer, den wir sonst oft zusammen besuchten. Ich war schon im Hause, da ich erst auf meinen Weg zu merken anfing, wollte umkehren, die Alten ließen mich aber nicht. Auch die Knaben aus dem Hause und von den Nachbarn umringten mich und verlangten, ich sollte mich, mit einem Liede so ihnen der Schulmeister zum morgenden Neujahrstage gelehrt, zum Neuenjahr ansingen lassen. So wenig Antheil ich auch an ihrer Freude nehmen konnte, so vermocht' ich doch nicht sie darinnen zu stören. Ich setzte mich stillschweigend hin, und sie ordneten sich um mich herum. Während dessen blickte ich in ein geschriebenes Liederbuch, wo das Lied was sie eben anstimmen wollten, aufgeschlagen war. Ich las es ohne zu wissen, was ich las. Ich las es noch einmal, verstand wohl die Worte, fühlte aber nichts dabei, die letzte Strophe erinnere ich mich noch. Sie hieß:

„Drum sey o Mensch mit deinem Gott zufrieden

„Wenn er gleich Trauertage schickt:

„Er hat dir schon die Stund beschieden

„Da dir die Freuden-sonne blickt.

„Die Knaben sangen über alle Erwartung rein und angenehm. Ich fühlte mich wirklich gerührt. Was mich erst so schwer drückte, so ängstlich presste, fing sich an in mir zu bewegen. Ich fühlte Wehmuth: hieß sie noch einmal singen, und fühlte Thränen mein Auge füllen, dann sanft die Backen hinabrollen, und da das Lied zum andernmal zu Ende war, fing ich selbst die letzte Strophe noch einmal an und alle stimmten, fröhlich über meinen Antheil, mit hellerer Stimme mit an. Nie werd ich den Augenblick vergessen!

„Nun kommt' ich den guten alten Leuten, die mich erst vergeblich über meine Traurigkeit befragt, mein Unglück erzählen, und in ihren Thränen Erleichterung finden. Nun kommt' ich beim Rückwege in meinem Herzen mir zuzurufen: ich werde diese erstorbenen Felder und Wiesen wieder blühen sehn: ich werde sie wiedersehn die Theure, die innigst Geliebte. —

„Seht Kinder solche Gewalt hat der Gesang über das menschliche Herz.“

Hermenfried hatte von seinem siebenten Jahre an außerordentliche Neigung zur Musik gezeigt, und spielte in seinem neunten Jahre, mit sehr geringer Anweisung meistens aus eigenem Betrieb und Fleiß recht artig auf dem Klavier. Den Aeltern machte das viel Vergnügen. Beim Knaben nahm die Neigung immer mehr zu: er fing an Spiele und Spaziergänge übers Klavierspielen zu versäumen. Der Vater befürchtete es stecke Eitelkeit dahinter: denn die Mutter ließ ihn, wenn Besuch kam, oft spielen, und da fehlt' es dann nicht an Lob. Nun aber haßte der Vater keinen Fehler in der Erziehung und im eignen Leben mehr, als die leidige Eitelkeit, die uns so alles für andere, für den Schein thum läßt, nichts für uns selbst, für die Sache selbst, und bat daher den Lehrer, seinem Pflegesohn, dem Knaben solche schwere Stücke zu geben mit denen er nicht so ganz fertig würde, um sich damit zu produziren, die auch nicht so viel Reiz für die Weiber hätten. Das geschah;

er gab ihm keine andere Stücke, als die schwersten von Sebastian Bach und Händel. Dies Hinderniß aber, so den Knaben abschrecken sollte, war ihm Veranlassung zur Entwicklung. Man fiel er ganz drauf, ließ nicht Nacht nicht Tag ab, bis er des schwersten Stücks Meister war. Der Vater verabredete mit der Mutter ihn nie spielen zu lassen wenn Fremde da wären. Der Knabe fuhr aber, ohne darauf zu merken mit unermüdetem Eifer fort. Alles übrige wozu er angehalten wurde, macht er schnell über die Hand weg, um nur wieder zum Klavler zu kommen. Er fing' auch an für sich zu komponiren, ohne irgend einem das geringste davon zu sagen, oder zu zeigen. Eine Sonate, wie er sie überschrieben, — es war mehr, eine Fantasie — die der Lehrer einmal unter dem Kopfkissen des Knaben liegen fand, verrieth ihn. Sie hatte alle Fehler der Harmonie und des modernen Rhythmus, auch der musikalischen Orthographie, aber im Gesange waren keine geborgten Gedanken, oder nachgeahmte Schönheiten: es war wirklich eigene Fantasie, eigenes Gefühl und, was wohl am meisten von Genie zeigt, üppiger Reichthum drinnen.

Darüber sprach der Lehrer ernstlich mit dem Vater. Nach einiger Ueberlegung sagte dieser: „Ich „bins sehr zufrieden, daß er Tonkünstler werde, wenn er nur kein gewöhnlicher Handlanger in der „Kunst bleibt, ein wahrer Künstler wird. Wir haben aber vielleicht darinnen gefehlt, daß wir ihm zu „zeitig mit dem Klaviere beschäftigt; zuerst im Klavier einigen Unterricht gegeben, eh' er noch für andre „Wissenschaften konnte Liebe gewonnen haben. Lassen sie uns eine Probe machen. Ich will ihm „meinen Unwillen über seine Vernachlässigung andrer Wissenschaften zeigen, und ihm das Klavierspielen ganz „untersagen, ihm sein Klavler fortnehmen. Dann wollen wir ihn mit allen Künsten der Anlockung zum „Zeichnen hinziehen. Zeigt sich, daß ihm dieses den Verlust nicht ersetzt, daß er ausgezeichnetes Genie für „Musik hat, wohl, so mag er Musiker werden. Damit aber auf den Fall, daß dieses das Ende ist, „nichts versäumt werde, wollen wir ihn während der Zeit unter den übrigen Wissenschaften vorzüglich zur „Mathematik anhalten.

Der Knabe war nun zwölf Jahr alt, und spielte die schwersten Klaviersachen von Sebastian Bach und von Händel: wollte auch nichts anders mehr spielen. Seine eignen, in geheim komponirte Sachen, spielte er auch nur in seinem verschlossnen Zimmer, kein Zureden konnt' ihn bewegen sie einem andern vorzu- spielen. Eben saß er am Klavier da der Vater zu ihm ins Zimmer trat. Der Lehrer war mit den andern Kindern spazieren gegangen.

Vater. Du hier, lieber Franz? Warum bist du nicht mit den andern aufm Feße?

Franz. Lieber Vater, das Klavierspielen macht mir mehr Vergnügen: ich habe da eben eine neue Bach'sche Fantasie bekommen.

Vater. (Nach einer kleinen Pause, während dessen der Junge ungeduldig vom Vater zum Klavier und wieder zum Vater geht, als wollt er gern allein seyn.) Hör nur, lieber Junge, ich muß dir etwas sagen, was dich kränken wird. Es thut mir wahrlich leid, aber ich muß es dir sagen. Du versäumst über das Klavierspielen allen andern Unterricht, selbst deine Gesundheit. Deine Ausarbeitungen im Schreiben, Rechnen, in der Mathematik sind höchst flüchtig und unvollkommen, und wann die andern angenehme und heilsame Spaziergänge machen, sitzt du beim Klavier oder beim Notenpult, und hernach läufst du wieder, um das einzuholen, allein und Spornstreichs nach dem Plauenschen Grunde. Du treibst das, was dir zum Vergnügen vergönnt wurde, zum Nachtheil des nützlichern, von dem du einmal wirst leben müssen. Oder glaubst du wohl von dem Klavier künftig dein Brodt zu haben?

Franz. Wie so, lieber Vater?

Vater. Ja, mein Lieber, die Zeit kommt heran, da du dich zu irgend einem Gewerbe bestimmen mußt, um deinen Beschäftigungen eine gewisse bestimmte Richtung zu geben.

Franz. Die Musik kann mir doch niemals schaden.

Vater. Nein, das nicht, wenn du sie mäßig treibst, ihr nicht mehr Zeit widmest, als dir ernsthaf- tere Studien übrig lassen. Oder du müßtest dich ihr ganz widmen, müßtest Musiker werden wollen.

Franz. Lieber Vater — wirklich — nein, daran hab' ich noch nicht gedacht.

Vater. Nun dann, mein Liebster, mußt du jetzt das Klavierspielen ganz lassen. Du kennst deinen Fehler, daß du dich in nichts so leicht mäßigen kannst; aber wohl, wenn du's dir ernstlich vorsehest, es ganz unterlassen kannst. Du weißt wie oft du selbst bey Spielen und bey Speisen und Getränken diese Bemerkung bestätiget hast: also laß das Klavier nun ganz.

Franz. (Den Vater heftig bey der Hand ergreifend und das Klavier mit Sehnsucht anblickend) lieber Vater! (die Thränen steigen ihm in die Augen.)

Vater. Glaub mir, lieber Junge, es ist mir so schwer geworden, dir das zu sagen, aber ich mußte.

Franz. (Starr das Klavier anblickend und die Hand des Vaters fast haltend als wollt' er sie gehn lassen.)

Vater. Komm in den Garten, Lieber! deine Mutter weinte erst drüber, daß sie dich so wenig zu sehen bekommt, daß du mehr am Klavier als an uns hängst.

Franz. (Ergreift wieder die ganze Hand des Vaters, drückt sie mit beyden Händen und geht willig mit.)

Nun wurd' ihm das Klavier ganz genommen. Alle Versuche ihm das Zeichnen eben so angenehm zu machen mißlangen: er trieb's wie alles übrige, weil die Eltern Freude dran hatten. Auf einmal ergrif er aber die Mathematik mit Eifer. Er hatte einst von einem Mathematiker gehört, der ohne die Musik erlernt zu haben, musikalische Stücke komponirte. Das fiel ihm einmal in der Nacht ein: er sprang auf, nahm das mathematische Lehrbuch vor sich, als wollt' er die Nacht noch die ganze Wissenschaft verschlingen, und seit der Zeit trieb er's mit großem Eifer.

Einen Morgen kommt er zum Vater, und bittet ihn inständigst, er möcht' ihm doch oben eine kleine Dachstube, die voll altem Hausgeräth lag, für ihn allein geben, um so ganz ungestört studiren zu können: er wollt' all die Sachen die da lagen auf eine Seite räumen und sich mit der andern Seite behelfen. Der Vater gab ihm das zu, ohn' einen Augenblick die Absicht des Knaben zu ahnden. Es lag aber in dieser Kammer ein alter Klavierkasten, dem der Resonanzboden, viele Tasten, und alle Saiten fehlten. Diesen fing der Knabe an des Nachts, wenn alles schlief, in Stand zu setzen, und brachte es in einigen Monathen dahin, daß er, so schlecht es auch klang, drauf spielen konnte. Das war eine Freude!

Seine Gesichtsfarbe verrieth bald sein nächtliches Aufsitzen, und der Vater beschloß ihn einmal in der Nacht zu überraschen. Das geschah, und er fand ihn am Klavier sitzen, das am Tage unter dem Bette zu stehen pflegte. Ein ganz unerwarteter Anblick für den Vater. Er stand in sehr gemischter Empfindung da, verbarg seinen auflodernden Unwillen über den, der ihn heimlich mit einem Klavier versehen, und fragte den stumm und starr da sitzenden Knaben, von wem er das Klavier habe? der Knabe erzählt treu die Geschichte und nun der Vater das mit unbeschreiblicher Mühe und vieler Klugheit zusammengeflückte Instrument siehet, kann er seine Freude nicht bergen, er fällt dem Knaben um den Hals und sagt: du hast gewählt? es sey!

Nun wurde Musik ernstliches Studium des Knaben: Er bekam gründlichen Unterricht im Generalbass und Singen, ging dabei täglich zwey Stunden zu einem großen Meister, der ihn mit den Werken der besten alten und neuern Komponisten bekannt machte, ihn auf den Charakter des Werks, auf die Anordnung im Ganzen und auf die besondern Schönheiten aufmerksam machte. Gelegentlich auch bey den Beyspielen die Regeln, ihre Entstehung und Einschränkung berührte, dabei seine Lektüre über die Geschichte der Musik leitete, und dann zuletzt die beste theoretische Anleitung zur Musik mit ihm durchging.

Dann ließ er ihn eigene Ausarbeitungen machen, bey denen er sich an keine gewisse Form binden mußte, sondern seiner eignen Fantasie und Empfindung folgen. Diese corrigirte er ihm nicht so gewöhnlicherweise mit austreichen und hineinschreiben, sondern sie sprachen darüber und das hatte dann Einfluß auf künftige Arbeiten. Er schrieb viel und mit großer Leichtigkeit, ließ aber sehr wenig an andre sehen und hören.

Dabei vernachlässigte er die übrigen Wissenschaften nicht, die er jetzt aus eignen Antriebe mit mehrerm Antheil betrieb. In die Stelle der lateinischen Sprache, in der er seinen Virgil ganz gut laß, trat nun die italienische Sprache. Diese wurde ihm desto nothwendiger, da er sich sehr zur Singekomposition hinneigte. Auch lag ihm die Poesie sehr am Herzen. Dichter waren seine liebste Lektüre. Und oft begeisterte ihn die Muse selbst. Wer war wohl seine Muse?

Der

Der Vater hatte ein wöchentliches sehr wohl besetztes Konzert veranstaltet, worinnen die besten musikalischen Stücke zur Bildung des Sohnes aufgeführt wurden: dieser nahm selbst viel Antheil dran und dirigirte bald manches Stück selbst. Es wurden Stücke von sehr verschiedenen Zeiten, verschiedenen Geschmacks und Werths neben einander aufgeführt. Dieses Konzert wurde abwechselnd in des Vaters Hause und in dem Hause eines alten Freundes gehalten. Der hatte eine Tochter, die auch außerordentliches Genie zur Musik hatte, sehr gut das Klavier spielte und nach Unterricht im Singen von unserm Hermenfried gar sehr verlangte.

Gerne verrieth ichs Ihnen, meine Schönen, wie ein Jüngling, edel, empfindsam und gut, seinem reizenden, zärtlichen Mädchen Gesang lehrte und mit dem Gesange die Liebe.¹ Oder soll ich aufrichtig seyn? Wie das Mädchen ihm Liebe und Lieder singen lehrte, und sichs dann, schalkhaft wieder lehren ließ. Ich darf mich hier aber nicht auf die besondere Geschichte dieses lieben, edeln Paares einlassen, so schwer es mir auch wird, die innige Liebe der Edlen kaum berührt zu haben: nicht ausmahlen zu dürfen, wie sie mit jedem Morgen wächst, immer tiefer ins Herz sich gräbt; wie sie die paradiesisch schöne Natur um sie herum zum Himmel ihnen macht, wie sie sich unzertrennlich fühlen und sich trennen müssen; wie ihnen da das höchste Geschenk des Himmels zu unaussprechlicher Marter wird; wie das liebe, treue Mädchen nun die langen Nächte durchweint; er von ihr entfernt, lange alles, was sie nicht ist, was sie nicht wenigstens einen Augenblick seyn kann, anekelt, anspent, an alles, was nur einigermaßen sich ihr naht, mit Sehnsucht, mit brennender Begierde sich hängt, und sich so in der größten Reinigkeit seines Herzens Leiden, unaussprechliche Leiden bereitet, die all seine Tugend, all seine Stärke zu mächtigen Kämpfen auffordern, denen er fast erliegt, durch Beharrlichkeit, Gewalt über sich selbst, endlich den Sieg erhält, und mit unbescholtenen Armen sein treues, liebes Mädchen wieder umfaßt, und ihre Thränen mit Liebe trocknet.

Hermenfried hatte in seinem zwanzigsten Jahre gründliche Kenntniß der Harmonie und Fertigkeit im Komponiren. Das Klavier spielte er mit außerordentlicher Fertigkeit und Delikatesse. Er überfah den Umfang der Kunst mit scharfem Blick, und hatte einen guten bestimmten Geschmack. Aber Erfahrung fehlte ihm noch in ziemlichem Grade. Ich meyne Erfahrung als Komponist, zu der das Selbstschreiben und Durchsehen und Durchstudiren großer Werke noch nicht genug ist. Man weiß, wie unendlich in der Musik Hören vom Lesen verschieden ist: wie sehr Studium des Effekts vom Studium der Harmonie verschieden ist.

Zwar hatte er in Dresden viel gute große Musik gehört: es war aber denn doch alles zu sehr in Einem Geschmack, in Einem Styl. Dabey lief er Gefahr, sich in die Eine Manier so hinein zu arbeiten, daß sein Genie darüber litt. Seine Arbeiten, begannen auch bereits ein gewisses stilles, einförmiges Aussehen zu bekommen: er fing an, Stille der Harmonie und Genauigkeit des Rhythmus oft auch auf Kosten des Gesanges, des Ausdrucks zu leiden, wohl gar zu lieben.

Sein großer Meister hatte ihm schon einigemal gesagt, wenn ich diene Stücke nicht hörte, blos sähe, würd' ich sie oft für meine eignen halten. Darinnen lag es nun eben; das Ding sah sich oft trefflich an, und klang doch ganz anders.

Es geht einem jungen Künstler der Harmonie studiert und nun anfängt gründlich fleißig und korrekt zu arbeiten, wie es jedem jungen Menschen zu gehn pflegt, der erst anfängt Bekanntschaft mit großberühmten Leuten zu machen. Jener kann nicht voll, nicht gedrungen genug schreiben, um der Welt all die erlernten Künstelehen so recht vor Augen darzulegen damit sie ja sähe was er alles weiß. Dieser spricht von den ersten Zusammenkünften mit einem berühmten Mann, dem ersten gehorsamen Diener, so er mit ihm gewechselt, ohn' Unterlaß, weiß sich viel damit den berühmten Mann vom großen Zeh bis zur kleinen Haarlocke seiner Perücke zu kennen, beschreiben zu können. Ist jener aber erst so recht mit dem Innern seiner Kunst vertraut, fühlt er sich, hat dieser jenen großen Mann erst zu seinem Freunde, fühlt er sich in ihm, so kümmern sich beyde wenig um die Welt ob sie sieht oder nicht. Genug er selbst weiß es, fühlt es, genießt es. Er weiß nun auch, daß viele prahlerische Künstelehen nicht die Kunst sind, daß viele großberühmte Männer nicht edle Menschen sind, und geht oft beiden aus dem Wege.

Der Vater sah jenes ein, wußte auch, daß an seinem Sohn nichts von der guten moralischen und wissenschaftlichen Erziehung, die er ihm gegeben, verloren gegangen, daß er ein bestimmt guter und aufgeklärter Mensch war, und trug also kein Bedenken, ihn reisen zu lassen. Er glaubte Religion, für die der junge Mann wahres, warmes

warmes Gefühl hatte, natürlich gutes, feines Gefühl, Einsicht und edle Liebe, die er warm im Herzen trug, würden ihn für Laster bewahren. Und Thorheiten? Für deren Vermeidung war der Vater eben nicht ängstlich besorgt, glaubte aber doch, auch hiervor würde ihn sein guter, bestimmter Geschmack oft sichern.

Von seiner edlen Liebe zu Henrietten wußte der Vater sehr wohl, und freute sich in seinem Herzen darüber, hatte aber noch nie mit dem Sohne davon gesprochen.

Der Vater berechnete genau, was der Sohn zu einer Reise durch Deutschland und Italien bedurfte, um sie ohne Aufwand und besondere Bequemlichkeit, aber doch völlig sicher für Mangel zu machen. Dies bestimmte er ihm zur Reise, dabei equipirte er ihn, nicht prahlerisch, aber gut und anständig.

Sein Gegen, den er dem Sohne zur Reise mitgab, war dieser:

Hier, mein Sohn, hast du so viel Geld, als du nothwendig zu deiner Reise brauchst. Willst du mit mehrerer Bequemlichkeit und größerem Aufwande reisen, so nimm deine Musik zu Hilfe. Verdienne dir so viel, als du auf eine vernünftige und anständige Art verdienen kannst. Empfehlungen geb ich dir nicht mit. Ich hoffe, du wirst dich durch deine Aufführung und Kunst Freunde genug machen. Sey fleißig in deiner Kunst, nuge jede Gelegenheit zu deiner Vervollkommenung. Lerne auch die Welt und die Menschen kennen. Hüte dich aber, hüte dich, Lieber, sie auf Kosten deiner Gesundheit, deines Herzens, deiner künftigen Glückseligkeit kennen zu lernen. Denke stets daran, (hier ergriff ihn der Vater zärtlich bey der rechten Hand) denke stets daran, daß Gott jede deiner Handlungen sieht, daß dein Glück, das Glück deiner dich herzlich liebenden Eltern ist, dein Unglück das Ihrige. (Nun ergriff er ihn bey beyden Händen, und zog ihn sanft zu sich.) Denke daran, mein lieber, guter Sohn, daß hier deine Henriette auf dich wartet, daß das gute, liebe Mädchen hofet, durch dich einst ein glückliches Weib, eine glückliche Mutter zu werden. Gott geleite dich!

Hermenfried fiel sprachlos an den Hals seines Vaters, beyde weinten, daß die hellen Thränen in großen Tropfen über ihren Hals hinrollten.

Ich darf mich auf seine musikalische Reise nicht besonders einlassen, obgleich ich sein sehr genaues Tagebuch vor mir liegen habe. Nur so viel im Allgemeinen. Er suchte jeden merkwürdigen Tonkünstler genau kennen zu lernen, bat ihn um die Mittheilung seiner Werke und seiner besondern Ideen bey der Arbeit. Er suchte jede Gelegenheit auf, Musiken und vor allen Dingen gute und große Sänger zu hören, versäumte keine gute und keine schlechte Musik, gab vorzüglich auf ihre Wirkung Acht, und zog sich davon Erfahrungssätze ab. Er besuchte die Bibliotheken, um alte musikalische Schätze und zur Aufklärung der Geschichte der Musik dienende Werke kennen zu lernen; Vorher suchte er aber immer besondere Bekanntschaft mit dem Bibliothekar, um nicht die edle Zeit mit unnützer Beschauung vieler tausend Bücher hinzuschlendern. Er bemühte sich die Beschaffenheit guter Orgelwerke und anderer Instrumente genau kennen zu lernen, eben so auch die Beschaffenheit zur Musik aufgeführter Gebäude. Da jeder Mensch sah, daß nicht Geldschneiderei oder Prahlerei sein Reisegeschäft war, daß er ein bescheidner und eifrig lehrbegieriger junger Künstler war, so kamen ihm die besten Menschen entgegen, um ihm in seinen Untersuchungen behülflich zu seyn. Mit ganz vorzüglicher Liebe forschte er den Nationalvolksliedern und Volkstänzen nach.

Der Hof war immer das letzte, warum er sich in einer großen Stadt bekümmerte. Indessen wurde er von den meisten Höfen selbst aufgesucht, und oft, ohne, daß ers drauf anlegte, sehr ansehnlich beschenkt, so daß der Werth der auf seiner ganzen Reise erhaltenen Geschenke die Kosten seiner Reise übertraf. Er war bey seiner mäßigen, blos Bedürfniß befriedigenden Art zu reisen geblieben, und konnte daher das Glück genießen, die erhaltenen Geschenke zu guten, menschenfreundlichen Werken anzuwenden. Es wurden ihm auch häufig Dienste angeboten. Er sah aber immer, daß seine äußerliche edle Gestalt, oder zu hohe Vorstellung von seinen Fähigkeiten, oder vornehme Grille den größten Antheil daran hatten, und das war ihm genug, solche Anerbietungen gradezu auszuschlagen. Er war überhaupt fest entschlossen, sich durch keine besondere Verbindung auf seinem Wege aufhalten zu lassen, auch nicht eh eine Stelle anzunehmen, als bis er sich selbst zu einer wichtigen Stelle fähig fühlte. Auch verschaffte ihm seine Kunst und sein gutes, edles, offnes Gesicht, dem sein Charakter so ganz entsprach, die ausgebreitetste

breiteste Bekanntschaft mit allen Ständen: und er lernte daher in den wenigen Jahren seiner Reise die Welt und sich selbst mehr kennen, als tausend andere oft in ihrem ganzen Leben.

Je weniger ich von seiner Reise als Künstler hier reden darf, destomehr treibt's mich, von ihm als Mensch zu reden.

Er sagte oft, wenn vom Vortheil des Reisens die Rede war, der größte Vortheil seiner Reise wäre, daß er sich selbst und seine Heimath schätzen gelernt hätte. Denn er ward fest überzeugt, daß es keinen Himmelsstrich, keinen Winkel der Erde gäbe, der nicht dem aufmerksamen Beobachter und wahren zärtlichen Freunde der Natur tausendfache Gegenstände der Untersuchung, des Vergnügens und der Bewunderung darböte. Und welche unzählige Menge von Merkwürdigkeiten und Schönheiten der Natur fand er nicht bei seiner Rückkehr in seinem deutschen Vaterlande, die er in allen durchreiseten Ländern vergeblich gesucht, und vorher in seinem Vaterlande übersehen hatte. Ein Fehler der meisten jungen Leute, immer nach den entfernten Ländern sich zu sehnen, und darüber ihr Vaterland mit allen seinen Vorzügen zu vergessen, wohl gar zu verachten.

Eben so ward auch Hermenfried im Innersten seiner Seele fest überzeugt, daß es überall gute, edle Menschen gäbe: und überall nur selten solche himmlisch edle, göttlich erhabne Menschenseelen, deren Gemeinschaft und Freundschaft uns hier schon einen seligen Vorschmack des Himmels und der ewigen Seligkeit gäben, da wir im näheren Anschauen Gottes, und in dem genauesten ewig ungetrennten Zusammenfassen edler, gleichgestimmter Seelen unaussprechlich, unbegreiflich selig seyn werden.

Auch fühlte er in sich selbst mehr Trieb und Kraft und Liebe zum Guten, als er bei vielen in der Ferne angebeteten Männern gefunden hatte. Denn nichts hatte ihm auf seinen Reisen mehr Kränkung, mehr wahre Betrübniß verursacht, als die traurige und leider so häufige Erfahrung, daß oft die größten Gelehrten, die größten Künstler, selbst oft die eifrigsten Jugendlehrer, in ihrem Leben die elendesten, verächtlichsten Menschen sind. Man stelle sich seine Beschämung vor, wenn er mit heißer Begierde, mit fliegenden Schritten dem persönlichen Anschauen eines Mannes entgegeneilte, den er als einen großen Dichter, oder tief sinnigen Weltweisen, oder seltenen Künstler schon von seinen ersten Jünglingsjahren an mit tiefer Verehrung, mit innigster Liebe gedacht, genannt hatte; wenn er nun vor ihm stand, und hofte auf seinem Gesichte edle, göttliche Ruhe der Seelen, klareres, freudigeres Anschauen Gottes, reine, feurige Gottesliebe, Menschenliebe, Brudersliebe, bescheidene Zufriedenheit mit sich selbst, edlen Stolz auf Würde der Menschheit zu sehen, von seinen Lippen zu vernehmen — und dann Tumult, Aufruhr, Krieg der Leidenschaften, Verwirrung und Zweifel, Gewissenlosigkeit, Haß, Neid, Verfolgung, Habsucht, kriechende, kindische Eitelkeit sah, hörte — o wie verächtlich ihm dann die elenden Menschen ohnerachtet all ihres Wissens, all ihrer Fähigkeit, all ihrer Geschicklichkeit wurden! Weit verächtlicher, als die unglücklichen, bejammernswürdigen Seelen, die nie Anlaß fanden, sich aus dem Schlamm zu erheben, die Fürstenthronen und teuflische Politik und elende Erziehung in Niedrigkeit und Finsterniß niedertreten und fesseln; oder die durch falsche, dem Schwachen überredende Lehre, durch giftige, süße Worte ins Verderben gelockt, gestürzt, und nun im Laster betäubt hinträumen, hintaumeln. —

Selten, nur selten fand er unter denen in der Ferne als Weise, als Dichter, als Künstler verehrten, geliebten Männern solche Menschen, die er auch bei näherer Bekanntschaft als Menschen verehren und lieben konnte: die nicht, wie die meisten Gelehrten und Künstler, nur aus Prahlerei oder Gewinnsucht forschten und schrieben, sondern denen es eifrigst und herzlich um die Erforschung und Ausbreitung des wahren Guten, wahrhaftig Nützlichen und edel Vergnügenden zu thun war; die nicht nur Gelehrte und Künstler waren, sondern auch ihre Pflichten als Menschen, Hausväter und Väter liebten und erfüllten.

Und nur wenige, sehr wenige unter den angebeteten großen Männern hatten das hohe Verdienst, größer noch als Menschen zu seyn, wie sie es als Gelehrte, Dichter und Künstler waren. Aber welches Entzücken, welche Seligkeit war ihm auch der Gedanke an diese wenigen Edlen!

Destomehr wahrhaftig gute und edle und glückliche Menschen fand er unter denen noch unverdorbenen Landleuten, die in Entfernung von großen Städten wohnten. Dieses und seine inbrünstige Liebe für Schönheit der Natur verursachte, daß er sich auf seinen Reisen den Frühling und Sommer über nur wenig in großen Städten aufhielt; die meiste Zeit brachte er auf dem Lande zu, welches er dann auch nach allen Seiten durchwand-

berte. Dieses Durchwandern nach allen Seiten, um das Land recht genau und recht viel gute Menschen kennen zu lernen, brachte ihn zu dem Entschluß, den Sommer über zu Fuß zu reisen, wozu ihn eben seine äußerlichen Umstände nicht zwangen. Er hatte jede andre Art zu reisen versucht, mit Extrapost, mit der gewöhnlichen Post, mit Fuhrleuten, zu Pferde und zu Wasser. Er fand aber, daß alles dieses weit mehr den Körper angreife und ermüde, und die Seele zum freudigen Genuß des Guten und Schönen unfähiger mache.

Auch war es auf keine, jener erwähnten Arten zu reisen möglich, das Land und die Bewohner so genau kennen zu lernen, als es wohl zu Fuß geschehn konnte. So konnte er jedes fruchtbare Feld, jeden großen und schönen Wald, jeden Busch, jedes Thal, jede Anhöhe, jeden Berg, jedes Ufer des Stroms, jede Quelle ganz kennen und genießen. Der Landmann näherte sich weit eher dem freundlichen Fußwanderer, wurde weit eher vertraut mit ihm: so konnte er bei jedem guten Landmann, dem er gern tiefer ins Herz sehen wollte, ohne Umstände übernachten, ohne Umstände wochenlang den seligen Anblick einer häuslichglücklichen Familie genießen, Tagelang den Arbeiten eines vernünftigen und fleißigen Landmanns beywohnen, von ihm Bearbeitung des Feldes lernen; oder auch, um durch Mittheilung seiner Bemerkungen und Erfahrungen nützlich werden; durch ihn Kenntniß des Bodens, der Landesfrüchte und der Landesverfassung erhalten. Und was noch über alles ging, so konnt' er: der für sich sehr mäßig, von Feld- und Gartenfrüchten, Brodt, Milch und Wasser lebte, um so viel mehr, als ihm die künstlichere Art zu reisen gekostet haben würde, an Unglückliche, Bedürftige wohlthun.

Ich muß einige die Menschheit interessirende Auftritte seiner Reise hier erzählen. Könnte ich sie, edler, himmlischer Freund, könnte ich sie dir mit derselben Wärme, mit der Lebhaftigkeit, mit der hinströmenden, rührenden Sprache des Herzens nacherzählen, mit der du sie meinem Herzen tief eingeprägt, wann wir dort unter der hohen, heiligen Eiche saßen, unter der sich unsere gleichgestimmte, gleichlautende Seelen zuerst erkannnten, umfaßten, innigst umschlangen; unter deren weitvorragenden, tief hinaus sich beugenden Nesten wir so oft die unaussprechliche Seligkeit himmlischer Freundschaft, reiner, hoher Seelenliebe genossen: ach! unter deren Schwermuthsrauschenden Laube ich mich von dir losreißen mußte, von dir, der du mir alles warst, der mein ganzes Herz erfüllte, noch erfüllt! Großer, gütiger Gott! hättest du nicht das hohe Gefühl für Unsterblichkeit in unsre Seele gelegt, uns nicht die Verheißung eines ewigen, seligen Lebens gegeben: wie würden Freunde, die sich so innig lieben, wie würden die sich trennen können, ohne unaussprechlich elend zu seyn, ohne unter der Angst ihres Herzens zu erliegen!

Oft saßen wir nach vollbrachten Geschäft unter der hohen, heiligen Eiche, oft, sehr oft sprachlos Hand in Hand, Aug in Auge, oder den gierigen Blick auf den sternensimmernden Mondhellen Himmel gerichtet. Nicht Worte, ein kühner, zuversichtlicher Druck der Hand, ein hoher, mehr als tausend Zungen redender Blick, gleicher mächtiger Drang zu seelenvoller Umarmung sagten uns, daß unsere gleichgestimmten Seelen Unsterblichkeit, ewige, selige Vereinigung abmaldeten, tief fühlten! daß sie mächtig jenen höhern Gegenden entgegen strebten! Und dann schwand die Erde unter unsern Füßen, und es war als hätten wir keine Erdsprache. Wie hätten auch alle Sprachen der Welt nur den kleinsten Theil der seligen Empfindungen ausdrücken können, die dann unsere Blicke belebten! Und wann uns dann die emporsteigende Sonne aus diesen seligen innigen Umarmungen weckte, o wie war uns dann das majestätische, herrliche Aufsteigen, der gestern in Nacht Versunkenen, großes, mächtiges Bild unserer Wiederauflebung! Im innersten unserer Seelen beteten wir dann den an, der diese hohe, mächtige Gefühle in unsre unsterbliche Seele legte. Mächtig gestärkt in unserm Vorsatz, besser zu werden, nach höherer Vollkommenheit zu streben, gingen wir dann an unser Geschäft.

Oft aber auch, wenn wir unter der Schwermuthsrauschenden Eiche saßen, und der Mond kämpfte vor uns mit Gewölk, das ihn umzog, dann trübte oft der Gedanke an menschliches Elend hienieden, unsere zur Wehmuth gestimmte Seelen. Siehe, sagt' ich dann, siehe wie so viel Tausende nach Glückseligkeit jagen, und sich alle von ihr entfernen: siehe wie der edle Unglückliche dort, auf dem rechten Wege zur Glückseligkeit, stets neue tausendfache Hindernisse findet, die Bosheit, Neid, Verfolgung ihm in den Weg stürzt, ach! er wird erliegen. Thränen hemmten dann meine Sprache.

Aber

Aber er, weit besser, weit stärker als ich, sprach dann mit tröstender Stimme: „wende weg deinen Blick von jenem verworrenen, unseligen Larmelplaz menschlichen Elends, wo auch wir oft in unserm eifrigsten Streben, gut zu seyn, und Gutes zu wirken, aufgehalten wurden. Siehe hier den glücklichen Landmann, der doch immer noch die weit größere Anzahl der Menschen ausmacht, und — der weisen Einrichtung des großen Schöpfers sen's gedankt! — immer der größte Theil der Menschen bleiben muß: Siehe den, und ehe du einmal Elend und Verzweiflung bey ihm erblickst, wirfst du tausendmal Zufriedenheit, wahres Vertrauen auf Gott, Gottesliebe und Bruderliebe sehen. Du weißt, ich kenne den Landmann, wie ihn wenige kennen; Jahrelang lebte ich ganz mit ihm, mit vielen Tausenden unter ihnen: aber es sey dir geschworen, wo ich niederdrückendes, tödtliches Elend fand, da kam's von jenen unseligen Menschen her, die in großen Städten wohnen. Das unvermeidliche Uebel, das oft aus dem Gange der Natur entsteht, weiß der Landmann mit uns ganz fremder Gelassenheit und Ergebung in den Willen dessen, der ihm seine Felder und Wiesen befruchtet zu ertragen.

Einst wanderte ich in einer bergigten Gegend: die steilen Berge waren mit herrlichen hundertjährigen, tausendjährigen Bäumen von sehr verschiedener Art, sehr verschiedenem Laube bewachsen. Ueber die hohe, weit ausgebreitete Eiche ragte die schlanke, kühne Fichte hoch hervor, der Lanne dunkles Grün wurde trüber dem Auge, durch den blassen Schein gegenüberstehender Birken: Buchen umschlangen sich schwesterlich in einandergewachsen; und an ihren hohen Gipfeln sahe man noch Namenszüge, die vor Jahrhunderte jählich liegende in ihre junge Rinde schnitten, und sie in einander schlangen, daß sie lange ein Bild ihrer Seelenvereinigung blieben. Auf den Höhen und in den Thälern, standen die fruchtbarsten, geseegnetesten Felder und Wiesen in ihrer Blüthe: Reiter und Pferd konnten sich unter den hohen, vollen Aehren verbergen. An den Anhöhen weideten fette, glänzende Heerden: auf den Wiesen standen Männer bis an die Brust im Grase und mäheten. Sie waren aber nicht fröhlich, sangen nicht muntere Gesänge: denn es war ein heißer Tag, eben um die Mittagsstunde, und am Horizont zogen sich schwarze, fürchterliche Wolken zusammen. Ich hatte noch zwei Stunden bis nach einem Dorfe, das tief im Thale lag. Bald wurde der ganze Himmel bezogen; es wurd' am Mittage Nacht, und plötzlich brach der gewaltigste Sturm und Donner mit Blitzen und Hagel und Regenguß mächtig hervor. Ich war gezwungen, mich unter eine tausendjährige Eiche auf den Boden zu legen.

Zwei Stunden kämpften und tobten die Elemente, und dann ward's ruhiger und klar.

Gott welch ein Anblick! Alle Felder, alle Wiesen wie von tausend Mähern niedergemäht, alles Glück, alle Hoffnung des Landmanns gänzlich zu Boden geschlagen; die Heerden zerstreut, hier ein todt's Lamm, dort hundert getödtet. — Ich wäre fast vergangen bey dem Anblick. Ich eilte fort, kam an einen hohlen, sehr steilen Weg, den Reisende sonst mit gehemmten Rädern, und doch nicht ohne Gefahr hinabgleiteten. Und welch ein neuer, schrecklicher Anblick! Nie sah ich so etwas fürchterlich Großes! Der Weg war verschüttet, als wär' er nie gewesen: viel tausend Bäume, die am überhangenden Rande, bis auf die äußerste Höhe des Berges gestanden, waren samt ihrem Erdreich hinunter gestürzt; viele hatten sich in die Höhlung gepflanzt, standen da tief und fest, als hätten sie Jahrhunderte schon da gestanden; andre hatten ihre Krone tief in die Erde gegraben, und spreuzten ihre entblößten Wurzeln gen Himmel; noch andre junge zarte Bäume lagen zu Tausenden vom Laube entblößt übereinander auf dem Boden; andere waren von nachstürzenden Felsenstücken tief in die Erde geschlagen, so daß ihre Krone ihre Wurzeln umschlangen.

Stundenlang stand ich wie versteinert vor dem schauerlich erhabenen Orte; allmählig wurde mir wohl in der Seele; ich fühlte mich doppelt stark, raste mich zusammen und arbeitete mich so mit äußerster Mühe und Anstrengung feinvärts durch.

Tiefer unten war der Weg weniger verschüttet, aber fast Mannhoch überschwoimen. Ich mußte warten, bis das Wasser sich verzog, und die Bauern hinzukamen, die Gräben öfneten, und den Schutt wenigstens für Fußgänger wegräumten. In fürchterlicher Todtenstille thaten sie das. Keiner sprach ein Wort. Seufzer und Thränen, das war alles. Auch ich hatte nicht das Herz, sie anzureden. Weinen konnt' ich aber noch nicht. Ich ging langsam meinen Gang fort, und war bald am Dorfe. Bey dem ersten Bauernhause durchdrang mich ein Anblick bis ins Innerste meiner Seele. Das Haus war aus- und inwendig bis über die halbe Höhe der Thüre und Fenstern mit Erde, Sand und Steinen verschüttet; und in dieser aufge-

worfenen Erde stand ein alter achtzigjähriger Mann mit seinem acht und siebenzigjährigen Weibe bis über die Knie, und arbeiteten mit schwachen Kräften den Schutt aus dem Hause zu schaufeln. Sie hatten ihr Gesicht von einander weggewandt, um dem andern nicht sehen zu lassen, wie die Thränen in dicken sich jagenden Tropfen auf den Boden rollten. Ich sprang zu, hinein konnte ich nicht, rief, schrie ihnen zu, allein von Wehklagen schon getäubt, und ganz in ihren innern Gram versenkt, hörten sie mich nicht, bewarfen mich unbewußt mit Erde; und doch konnte ich nicht fortgehn. Ich schrie wieder: Vater, Vater! Da sah der Alte mich plötzlich mit starren, glühenden Augen an, senfte tief aus der Brust, schlug die Augen wieder nieder, und arbeitete heftiger weinend fort. Ich will euch Hilfe holen, rief ich, will euch helfen, helft mich nur hinein. Da reicht' er mir, ohn' ein Wort zu reden, die Schaufel, und ich kletterte hinein.

Ich. Seid ihr denn so ganz ohne Hilfe, Alter?

Der Bauer. (Mit gebrochener Stimme in einem hohen Tone.) Gott hat mir drei Edhne gegeben, aber sie haben sie mir genommen. (Und nun konnte er für heftiges Schluchzen und Weinen nicht weiter.)

Die Frau. Ja Herr, die Soldaten, die Soldaten — das ist unser Unglück! — was Gott thut, das ist wohl gethan! —

Denke dir den Zustand meines Herzens, wie's mir zerspringen wollte. Die Thränen stürzten mir mächtig die Wangen herab. Ich konnte nicht helfen, warf einen Theil meines Geldes auf den Tisch, und stieg hinaus zum Fenster, das nach dem Garten ging. Hinter dem Hause warf ich mich unter eine hohe Linde, die von allen Bäumen und Gartengewächsen allein stehen geblieben war, und weinte aus.

Ich ging drauf zum Pfarrer des Dorfs, ließ mir genau den Zustand der verunglückten Einwohner sagen, und lief, weil ich nicht mehr viel Geld bei mir hatte, nach der nächsten großen Stadt, wandte da all mein Wissen, all meine Kunst an, so viel Geld als möglich zu verdienen und von den wenigen edlen Menschen zusammenzubringen. Nach sieben Tagen kam ich wieder in das Dorf; fand alles herum noch eben so wüste; kein sanfter, wohlthätiger Windhauch hatte die niedergeschlagenen Aehren erheben können. Doch wars im Dorfe selbst ziemlich aufgeräumt, und Gärten die schon wieder von neuem bearbeitet. Auch waren die Leute mir ganz unbegreiflich ruhig.

Ich suchte gleich wieder meinen achtzigjährigen Greis auf, und fand in seinem Hause alles ordentlich und ruhig. Die Frau saß und spann, der Alte schnitt Stäbe, um junge neu gepflanzte Bäume, die ihm der gute wohlthätige Pfarrer des Dorfs geschenkt, zu stützen. Sie erkannten mich nicht, hießen mich niedersitzen, und erkundigten sich, ob ich nichts neues vom Kriege wüßte. Ich suchte das Gespräch so viel als möglich davon abzuleiten, weil ich wußte, was ihnen am Herzen nagte, weil ich sah, wie's ihnen nagte. Aber sie waren immer wieder da. Kein Wort entfiel ihnen über die letzte Verwüstung. Endlich fing ich selbst davon an. Der Alte hatte sich mit niedergesunkenen Armen, und niedergesunkenen grauen Kopfe vor mir hingestellt.

Ich. Habt ihr denn auch bei dem letzten Sturme Schaden gelitten?

Bauer. (Die Hände langsam in der äußersten Tiefe haltend, und mit halber Stimme) All mein Geld ist hin!

Ich. Wovon werdet ihr nun aber den Winter leben? Wovon wieder säen?

Bauer. (Mit zum Himmel gerichteten Augen, und starker zuversichtlicher Stimme) „Weil du mein Gott und Vater bist, so wirst mich nicht verlassen!“ —

Hermenfried konnte vor Thränen nie weiter erzählen.

Nach drei Jahren kam er aus dem Lande der Musik, bereichert mit großen Schätzen von Kenntniß und Erfahrung zu seinen lieben Allen zurück. Ich wags nicht, die ersten feurigen, seeligen Umarmungen mit kalten, trocknen Worten zu schildern. Und vermöcht' ichs auch mit aller Wahrheit und Wärme, die die Sprache nur vermag, was wär's dennoch für den Kalten, der's noch nie gefühlt, nicht fühlen kann? Und was gar für den, der's gefühlt, der's ganz zu fühlen vermag?

Der erste Taumel der Freude war vorüber, und nun sprach ihm der Vater so: (Alle waren beisammen, auch Henriette mit ihren Aeltern und Geschwistern.)

„Du hast bis heute alle meine Wünsche erfüllt, mein lieber, lieber Sohn. Meine Korrespondenten haben mir aus jedem Orte deines Aufenthalts die umständlichste Nachricht von deinem Leben mitgetheilt und
nie

„nie hab' ich Ursache gehabt andre Thränen um dich zu weinen, als Thränen der Freude. Bleibe so die Freude unsers Alters, und mache nun auch Gebrauch von deiner Wissenschaft. Das einzige deiner Reise, wormit ich nicht ganz zufrieden seyn kann, ist die gar zu stolze Art mit der du zuweilen ein vorangebotenes Amt ausgeschlagen. Oft hab' ich deine Beweggründe gebilligt: aber die Art, mit der du's zuweilen thatest, zeigte, daß du es schon vorher, eh es dir angetragen wurde, deiner unwerth hieltest. Hüte dich ja, mein Bester, für den zu hohen Geist, der den besten und größten Künstlern, den Genuß der Früchte ihres Fleißes oft raubt!

„Ich les' es genugsam in deinen Augen, wenn ichs auch nicht von dir hörte, daß du samt deinem lieben Mädchen eben so schönlich nach häuslicher Glückseligkeit schmachtetest, als ich und deine Mutter in euren Jahren darnach schmachteten. Du hast Recht, mein Sohn! hast den wahren Nutzen aus der genauern Kenntniß der Welt gezogen: häusliche Glückseligkeit ist das einzige wahre dauerhafte Gut des menschlichen Lebens auf dieser Erde. Sie allein giebt die Ruhe der Seelen, die zu gegenwärtigem fröhlichem Genuß des Lebens und zu sicherer Aussicht in die Zukunft so höchst nothwendig ist. Man muß aber die Welt erst kennen, muß in gewissem Verstande daran gesättigt seyn, um nicht durch falschen Schimmer aus der Ferne von seiner glücklichen Ruhe aufgesprengt zu werden. Ich wünsche dir Glück zu deiner Weltkenntniß, du hast sie ohne deinen Schaden erhalten. Genießt nun beyde die Seligkeit des glücklichen häuslichen Lebens ganz.

„Wir eure Väter sind aber beyde nicht im Stande ohne unsern eignen Nachtheil und dem Nachtheil eurer Geschwister euch in den Stand zu setzen, daß ihr ohn' eigene Arbeit bequem und angenehm leben könntet: ich hoffe auch nicht, mein lieber Sohn, daß du den unseligen Gang zu einem müßigen, unthätigen Leben hast: hör also einen Antrag, den ich dir zu machen habe, ohne Vorurtheil an.

„Der Fürst *** dem du in Rom jedes Anerbieten, mit ihm zu reisen, ihm eine Kapelle zu errichten, bey ihm Dienste zu nehmen, so stolz ausschlugst, weil du ihn für einen unedeln Menschen hieltest, der hat sich bey seiner Zurückkunft hier an mich gewandt, und mich gebeten, dich dahin zu bereben, daß du ihm eine Kapelle errichdest und dabey Musikdirektor würdest. Er bietet dir jährlich vier hundert Dukaten, den Sommer über ist er auf seinen Lustschlössern; Da soll deine Art zu leben ganz von deinem Willen abhängen. Willst du mit ihm Hofleben führen, so sollst du einer der Angesehensten an seinem Hofe seyn, Tafel und alle Lustbarkeiten mit ihm haben; willst du aber ganz entfernt vom Hofe, in einem kleinen Landhause häuslich leben, so verlangt er weiter nichts, als daß du so viel an Hofe kämpst wie die Ordnung der Kapelle und die Aufführung großer Musiken erfordert. Laß mich noch eins hinzusetzen, Lieber!

„Trägst du noch deshalb Bedenken, weil du ihn für einen unedeln Menschen hältst, so erwäge daß es dem Künstler, dem seine Kunst Gewalt über das Herz des Menschen giebt, eine höchst erwünschte Lage seyn muß, bey einem mächtigen Manne, der Antrieb zu guten Thaten bedarf, dieß Werkzeug zu seyn, daß ihn zum Guten, Eelen lenkt. Du hast sein Herz gewonnen, gewinne nun auch von diesem das Glück vieler Tausende deiner Nebenmenschen. Du hast dich überzeugt, weiß ich, daß der höchste Zweck, ja für unsre Zeit die einzige große edle Anwendung deiner Kunst ist, die Seele zu höhern himmlischen Gefühlen zu erheben; wende daher deine Fähigkeit und dein Wissen an, die igt so tief gesunkene Kirchenmusik wieder zu ihrer alten Würde zu erheben, und sie zweckmäßiger und wirkender noch zu machen, als sie's je war. Vielleicht glückt es dir damit auch in der Ausführung bey deinem kleinen Fürsten besser, als bey irgend einem Großen. Diese sind meistens zu tief in ungeheure Geschäfte und ungeheure Leidenschaften verwickelt, als daß sie die Kunst für etwas anders ansehen können und mögen, als für eine allzeit fertige Ergötzlerin oder wohl gar Lustigmacherin.

Hermensfried hatte keine Einwendung. Er nahm das Amt an, verband sich mit seiner lieben edeln Henriette auf ewig, und wählte das ihm angetragene ruhige vom Hofe entfernte, ländlich häusliche Leben. Vier liebe Kinder, mit die ihm Henriette in den ersten acht Jahren ihrer Ehe beschenkte, — alle Kinder der Liebe — machten das Maas ihrer Freuden überschwenglich voll. Was er für seine Kunst gethan, werden wir künftig erfahren.

S i n g e c h ö r e.

Neinte der neuern musikalischen Anstalten kann ihrer Natur nach von so wichtigen Einfluß seyn als die Singschöre in Städten und Dörfern. Komponisten, Sänger, und selbst das Volk können dadurch auf die leichteste und beste Art gebildet werden. Italien hatte sonst seinen großen Vorzug in Sängern und edlen großen Komponisten vorzüglich den guten Singschulen zu danken. Wie kann's auch anders? wenn in solchen Schulen der Hauptzweck ist Sänger und Komponisten für die Kirche zu bilden, wenn da stets die Werke der besten edelsten Kirchenkomponisten geübt und aufgeführt werden, so wird der Kehle und dem Ohr gar bald die edle große Manier zur eignen Natur. Seitdem nun leider in Italien Messen und komische Opern mit Einer Feder geschrieben werden und die Vorsteher der meisten Singschulen komische Opernkomponisten sind, verfallen jene schöne Anstalten, und mit ihrem Verfall wird Italien jährlich ärmer an edlen Sängern und Komponisten.

In Deutschland hat sich die Kreuzschule in Dresden ganz vorzüglich vor allen Singschulen hervorgethan. Die besten Komponisten und Sänger unsers Jahrhunderts sind größtentheils Zöglinge der Kreuzschule in Dresden. Noch hat sie einen Homilius zum Vorsteher und kann so lang sie den hat nicht fallen; auch ist's gewiß nicht seine Schuld sondern der äußern Umstände, wenn keine so große Männer mehr von ihr ausgehen. Sonst die großen edeln Musiken in der Hofkirche; selbst das edle Operntheater worauf noch wahre edle Sänger die Herzen lenkten und erhoben, woben die Kreuzschüler zur Aufführung der Chöre stets gebraucht wurden: Ist Engloisen und Rondeaux in den Kirchenmusiken und Hofmusik bei den Sängern komischer Operetten. Selbst die Wahl der Chorstücke kann nicht so frey und rein bleiben, wo das Volk durch die reizenderen glänzenderen Hofmusiken zu falschem Geschmack verleitet wird.

In den meisten andern großen Städten Deutschlands sind die Singschulen oft schlechter als auf vielen Sächsischen und Böhmischem Dörfern. Statt die Schüler zu üben im reinen sichern Intoniren, im Treffen der Töne, im reinen festen vollen Aushalten des Tons, im schönen Anwachsen und Abnehmen desselben, statt ihr Gefühl zu üben für richtiges Zeitmaß, für Festigkeit und Dauer im Takt und für die verschiedene Vortragart verschiedener Tonstücke; statt ihnen die dazu nöthigen theoretischen Kenntnisse beizubringen, und sie mit den besten alten Kirchenarbeiten bekannt und vertraut zu machen; statt ihnen richtige Begriffe von der Sprache beizubringen und ihnen die Worte die sie singen verstehen und deklamiren zu lehren, ohne welches sie nie verständlich und rührend singen werden; statt alledem lernen die Knaben kaum die Noten kennen und dann Operarien und Operettengesänge quicken; und nicht selten singen die Schüler ein Erbauungslied: Unser Heil vom Himmel stammt u. dergl. auf dieselbe Melodie auf der ihr Lehrer in der Tabagie singt: ohne Lieb' und ohne Wein, oder Gaudemus igitur u. dergl. Statt also Freude und Erbauung, die so leicht und so rein durch gute Singschöre gewirkt werden könnten muß man jetzt Abscheu und Ekel für unsre Singschöre haben. Nicht einen Choral hört man rein und gutgeführt singen. Elende Lieder mit den allbernsten

unsinnigsten Kollaturen oft bis ins $\overset{=}{f}$, $\overset{=}{g}$, woben denn die übrigen Stimmen eine todte Instrumentalbegleitung machen, und woben sich der arme quikende Knabe die Lunge und Stimme auf immer verderbt — mich eckelts weiter davon zu sprechen. Auch kann das nichts helfen. Wenn nicht die Fürsten und die Magisträte der Städte ernstliche Anstalten dazu befördern, die Geistlichen selbst es nicht als eine Sache von Wichtigkeit halten, und sich überzeugen, daß ein rein und vollstimmig gesungener Choral oft mehr wirken kann, als ihre besten Predigten, die meist immer nur angenehme Rednerunterhaltungen für die wenigen denkenden und ästhetischen Köpfe ihrer Gemeinde sind, wenn und wenn nicht dies und wenn nicht das — so kann's nicht fehlen unsre Chöre müssen statt zu erbauen, die edelsten Gesänge zum Gelächter und Ekel machen, und man muß es ihnen zuletzt noch danken, wenn sie die Werke eines Lotti, Durante, Leo, Prenestini, Gasparini, Gabrielis, Frescobaldi,

baldi, Sur, Froberger, Zelenka, Zafler, Bach, Händel, Braun, Riemberger, Homilius u. dergl. un-
gesungen lassen, und die Geschichte des Leidens Christi auf elende Opern- und Operetten Arien, Studentenlieder
und Sirensänger ihres Herrn sip und sap abquicken. So weiß man doch beim ersten Schren, daß man ihnen
aus dem Wege zu gehen hat und keine täuschende Erwartung hemt den eilenden Fuß.

Ist es nicht unverantwortliche Schande für Deutschland, daß der brave fleißige patriotische Ziller nun
schon fünfzehn Jahr ohn' alle Unterstützung unter der Last selbst angelegter Singschulen keucht, und sie gar
aufgeben muß! —

Ich will hier einige Lieder im Chor abdrucken lassen, die ich zu den lieben Gedichten meiner Freundin
Caroline Rudolphi gemacht; nicht als glaube' ich den Singschören hiemit ein wichtiges Geschenk zu ma-
chen, oder als wünscht' ich daß sie sie lieber singen möchten wie unsre herrlichen fast unachahmlich schönen
Choräle oder Psalmen und Motetten unsrer erstgenannten besten Kirchenkomponisten: sondern weil sie diese,
wenns einmahl nicht immer Choral und Motette seyn soll, besser und anständiger seyn können als ihre gewöhn-
lichen Tanz- und Tuchenmelodien. Ich wähle für dieses Stück die leichtesten und bitte nur um langsamen
gehaltenen und andächtigen Vortrag, und daß sie nicht, wie oft zu geschehen pflegt eine Quarte oder
Quinte höher gesungen werden als sie auf dem Papier stehen. Das frühzeitige Studiren unsrer jungen
Leute scheint die Ursache zu seyn, daß man izt so selten in den Schulchören tiefe feste Bassstimmen hört.
Und nur eine solche Stimme kann den Ton des Stücks mit Sicherheit angeben und erhalten.

Künftig geb' ich einige mehr gearbeitete Gesänge dieser Art, und erinnere dabei mit mehreren
das Nöthige.

Hier noch eine Stelle aus einem Gedicht meines Freundes Kreuzfeld, das eben so viel Bedeutung für
Sänger hat, als für die Komponisten, denen es gesungen.

Unselig, dessen verhärtet Ohr nicht mehr
Die Stimme Gottes vernimmt im lauten Strom,
Im West, im Rauschen des Walds, im Bach
Nicht Gottes Stimme vernimmt: Unselig der,
Dem eure Sprache nicht mehr verständlich ist,
Wann ihr, Beherrscher und Schöpfer des Gesangs,
Wann ihr mit mächtigen Stimmen jede Brust,
Die sich noch biegsam und menschlich fühlt, empört!
Wem Reid, wem Galle, wem Scheelsucht, Menschenhaß
Die Seele schwärzen, o wen Verschuldung drückt,
Den lassen, war er auch selbst Harmonikus,
Die seelenvollsten Harmonien taub.
Geschmack von ächtem Gehalt und Freude stirbt,
Wenn Jugend stirbt: o Jugend, ohne dich
Ist Freude Tollheit nur, Wahnsinn, Ueppigkeit,
Nur lügenhafte Verstellung, Sünde nur.
Wie selig, wie so zufrieden mit mir selbst, —
Daß ich im Rauschen des Walds, im Bach, im West,
Noch Gottes Stimme so laut vernehmen kann;

Daß, wenn der Frevler im mächtigsten Gesang
Nur klingen, rauschen und stimmen hört, und gähnt,
Wie eurer Edne Gewalt zum Herzen spricht,
Ihr Schöpfer himmlischer Melodien, ihr!
— Was hebt ihr euch! o ihr irt, euch nant' ich nicht,
Ihr seyd gebeten mit eurem Überwiß,
Und ohrenkitzelndem Klingeklang zu gehn,
Ihr Possenreißer! ich rufe sonst den Gott,
Der einst an Marsyas *) Haut ein gutes Werk
Vollzog — ihr Schänder der edlen Harmonie!
Geht hin zum üppigen Hof, wo Uebernheit,
Wo Gähnen, Eitel und Tand stolz residirt;
Da könnt ihr Bravo's die Menge, fürstlich Gold
Und fürstlich Lachen erbeuten; geht nur hin.
Scheint doch, als hätte die Scheelsucht sie vereint,
Euch edle Säger zu überstimmen, euch,
Von Gott begabet, der Seelen tiefsten Grund
Mit Zaubermacht zu erschüttern, wie ihr wollt —

*) Marsyas, vor Alters ein phrygischer Blasinstrumentist, der sich
so viel mit seinem buntschäftigem Klingeklang dankte, daß er so

gar den Apollo herausforderte. Dafür ihm dieser die Haut über
die Ohren zog.

Lieder im Chor zu singen.

I.

Das Glück des Lebens.

Mit froher Andacht.

1. Diskant. Steig auf mein Dank zu je - ner Hoh' zu der ich oft mit Thrä - nen seh; steig auf, der

2. Diskant. Steig auf mein Dank zu je - ner Hbh' zu der ich oft mit Thrä - nen seh; steig auf, der

Tenor. Steig auf mein Dank zu je - ner Hbh' zu der ich oft mit Thrä - nen seh; steig auf, der

Bass. Steig auf mein Dank zu je - ner Hbh' zu der ich oft mit Thrä - nen seh; steig auf, der

die - ses Le - ben gab er schant voll Ba - ter - lieb her - ab,

die - ses Le - ben gab er schant voll Ba - ter - lieb her - ab,

die - ses Le - ben gab er schant voll Ba - ter - lieb her - ab,

die - ses Le - ben gab er schant voll Ba - ter - lieb her - ab,

I.

Das Glück des Lebens.

Steig auf, mein Dank, zu jener H^öh,
 Zu der ich oft mit Thränen seh;
 Steig auf! der dieses Leben gab,
 Er schaut voll Vaterlieb' herab.

Dank dir, der aus dem Nichts mich rief. — —
 Als ich den langen Schlaf noch schlief,
 Den Wunsch: zu seyn, noch nicht begunn,
 Erfahst du mich zum Leben schon. — —

Dank, Dank dem liebevollen Ruf,
 Der mich zum freien Wesen schuf! — —
 Dank dir, für Sinnes und Verstand,
 Durch die ich deine Lieb' erkannt. —

Du gabst mir diesen frohen Muth,
 Du gabst den Adern warmes Blut,
 Du gabst ein Herz mir in die Brust,
 Empfänglich jeder reinen Lust.

O, jeder Pulsschlag preise dich;
 Du riefst auf diese Sphäre mich,
 Auf diesen Schauplatz deiner Macht,
 In diese Scenen voller Pracht.

Steig auf, mein Dank, zu jener H^öh,
 Zu der ich oft voll Sehnsucht seh,
 Wenn diese gute schöne Welt
 Noch Bosheit, List und Neid entstellt;

Steig auf; noch ist sie nicht entflohn
 Noch herrscht die Tugend auf dem Thron,
 Blüht in den Hütten ungeschmückt,
 Wie dort im Thal die Weiden stehn.

Rollt gleich des Lebens trüber Bach
 Vom Sturm gejagt, dem Meere nach,
 Das Myriaden *) schon verschlang,
 Steig auf, mein froher heißer Dank.

Wenn meines Lebens Bach verfließt,
 Und eilend sich ins Meer ergießt,
 Dann thue freudiger mein Dank,
 Dann, Seufzer, werde Lobgesang.

*) Solcher Bäche.

II.

An einem Frühlingsmorgen.

Edel und heiter aber nicht geschwind.

p



Va = ter, al = so leb' ich wie = der! seh die Schöpfung prei = se dich!
Sank noch zu dem Staub nicht nie = der, freu = e dei = nes Le = bens mich.

p



Va = ter, al = so leb' ich wie = der! seh die Schöpfung prei = se dich!
Sank noch zu dem Staub nicht nie = der, freu = e dei = nes Le = bens mich.

p



Va = ter, al = so leb' ich wie = der! seh die Schöpfung prei = se dich!
Sank noch zu dem Staub nicht nieder, freu = e dei = nes Le = bens mich.



cresc. f



D er = heb' ihn laut mein Dank wer = de sü = ßer Lob = ge = sang.

dimin. p



D er = heb' ihn laut mein Dank wer = de sü = ßer Lob = ge = sang.

poc. f



D er = heb' ihn laut mein Dank wer = de sü = ßer Lob = ge = sang.

p cresc. f dimin. p poc. f



D er = heb' ihn laut mein Dank wer = de sü = ßer Lob = ge = sang.

II.

An einem Frühlingsmorgen.

Vater, also leb' ich wieder,
 Geh' die Schöpfung, preise dich,
 Sant noch zu dem Staub nicht nieder,
 Freude deines Lebens mich! —
 O, erheb' ihn laut mein Dank!
 Werde süßer Lobgesang.

Werde Lobgesang, und thue
 In die Stimmen der Natur,
 Zu der Vögel Stimmen thue,
 Zu dem Säuseln auf der Flur.
 Lob' ihn früh, der uns gemacht,
 Der uns schützt in langer Nacht.

Großer Vater, ja, ich preise,
 Voll Bewunderung preis' ich dich.
 Mächtig bist du, gütig, weise,
 Und wie liebst du, Vater, mich!
 Mich hat nicht Gefahr geschreckt,
 Sanfter Schlummer nur bedeckt;

Und zu diesem neuen Leben
 (O wie fühlt' ichs!) mich erquickst.
 Meine Seele zu erheben
 Hat die Schöpfung mich entzückt.
 Alles, alles kommt von dir,
 Was wir sind und haben hier.

Schöpfer, Vater, o wie nennen
 Deine Menschen würdig dich?
 Laß mich besser dich erkennen,
 Laß mich reiner lieben dich.
 Frömmere laß mich, heiliger
 Vor dir wandeln, Gott und Herr.

Und so lange noch ich lebe
 Dieses Prüfungsleben hier,
 Daß sich meine Seele erhebe
 Aus dem Staube, Gott, zu dir;
 So bewahr mir dies Gefühl
 Deiner Güte bis zum Ziel.

Laß mich nie den Morgen sehen,
 Deine Sonne sehen nie,
 Und nicht voll Bewunderung stehen,
 Voll Entzücken über sie.
 Reiner unschuldsvoll werd' ich
 Künftig, Vater, preisen dich.

III.

Das ist ein köstlich Ding, dem Herrn danken!

David.

Langsam und Feierlich.

Hal = le = lu = ja! brin = get Eh = re, Preis und Ruhm ihr Zu = bel = chd = re

Hal = le = lu = ja! brin = get Eh = re, Preis und Ruhm ihr Zu = bel = chd = re

Hal = le = lu = ja! brin = get Eh = re, Preis und Ruhm ihr Zu = bel = chd = re

Hal = le = lu = ja! brin = get Eh = re, Preis und Ruhm ihr Zu = bel = chd = re

ihr Be = se = lig = te des Herrn! brin = get Ruhm ihr Er = den = schd = ne,

ihr Be = se = lig = te des Herrn! brin = get Ruhm ihr Er = den = schd = ne,

ihr Be = se = lig = te des Herrn! brin = get Ruhm ihr Er = den = schd = ne,

ihr Be = se = lig = te des Herrn! brin = get Ruhm ihr Er = den = schd = ne,



sin = get eu = re Zu = bel = td = ne; er, der Herr, be = glückt uns gern.

sin = get eu = re Zu = bel = td = ne; er, der Herr, be = glückt uns gern.

sin = get eu = re Zu = bel = td = ne; er, der Herr, be = glückt uns gern.

sin = get eu = re Zu = bel = td = ne; er, der Herr, be = glückt uns gern.

III.

Das ist ein köstlich Ding, dem Herrn danken!

David.

Halleluja! bringet Ehre,
Preis und Ruhm, ihr Jubelchöre,
Ihr Beseligte des Herrn.
Bringet Ruhm, ihr Erdenköhne,
Singet eure Jubeltöne;
Er, der Herr, beglückt uns gern!

Sollten wir dem Herrn nicht singen,
Ihm nicht Freudenopfer bringen:
Er erschafft und er erhält!
Tief im Staub verehrt ihn: Kinder,
Kinder heißt er uns, uns Sünder,
Er ist Vater seiner Welt!

Zwar sein Thron steht unerschüttert,
Und die weite Schöpfung zittert
Tiefgebeugt vor ihrem Herrn.
Wenn gleich unsre Lieder schweigen,
Seht die Millionen Zeugen,
Laut verkünden sie den Herrn.

Halleluja! bringet Ehre,
Preis und Ruhm, ihr Jubelchöre,
Ihr Beseligte des Herrn.
Bringet Ruhm, ihr Erdenköhne,
Singet eure Jubeltöne,
Er, der Herr, beglückt uns gern.

Aber unsre Seelen heben
Sich zum Glück der Engel, leben
Schon des Himmels Leben hier:
Welche göttlich hohe Freuden,
Welche Tröstungen im Leiden,
Welche Ruhe fühlen wir!

Wenn der Geist zu ihm sich wagt,
Ein Gedank dem andern sagt:
Er ist Vater seiner Welt;
Stillentzückend dem Gemüthe,
Dann die Fülle seiner Güte
Sich zum großen Zeugen stellt.

Macht euch zu ihm, seine Kinder!
Zittert nicht, seyd ihr gleich Sünder,
Sünder ihr — die Lieb ist er.
Denkt den göttlichen Gedanken,
Fühlt die Wonne, ihm zu danken —
Groß und gnädig ist der Herr.

IV.

An Gott.

Im May.

Edel und langsam.

Wenn ich dei-ne Schöpfung seh, voll Be-wunderung vor dir steh, Gott wie wird mein

Wenn ich dei-ne Schöpfung seh, voll Be-wunderung vor dir steh, Gott wie wird mein

Wenn ich dei-ne Schöpfung seh, voll Be-wunderung vor dir steh, Gott wie wird mein

Wenn ich dei-ne Schöpfung seh, voll Be-wunderung vor dir steh, Gott wie wird mein

Geist ent-zückt! Gott, wie fühl ich mich be-glückt!

Geist ent-zückt! Gott, wie fühl ich mich be-glückt!

Geist ent-zückt! Gott, wie fühl ich mich be-glückt!

Geist ent-zückt! Gott, wie fühl ich mich be-glückt!

IV.

A n G o t t.

Im May

Wenn ich deine Schöpfung seh,
 Voll Verwundrung vor dir steh,
 Gott, wie wird mein Geist entzückt!
 Gott, wie fühl ich mich beglückt!

Wenn der junge Morgenstrahl,
 Nun erwachend überall,
 Deiner Güte Herold wird,
 Und die Sonn' herausgeführt

Ihrem Felde nun entsteigt,
 Und das Schattenheer entweicht,
 Und der Thau die Erde küßt,
 Und dein Leben Alles fühlst;

Wenn die Mittagsglut uns drückt,
 Dann der Westhauch uns erquicket,
 Und die balsamreiche Luft
 Lieblich zu den Schatten ruft;

Wenn in ihrem Schmuck die Nacht
 Meine Seele staunen macht;
 Wenn sie in der Welten Meer
 Sich verliert; wenn um sie her

Alles, alles Wunder wird,
 Ihr Bewußtseyn dunkel wird;
 Dann dein Lichtstrahl sie umfließt,
 Ihr Bewußtseyn Himmel ist;

Wie verkündigt dann die Welt
 Ihren Schöpfer! Dann erhellt
 Deiner Gottheit Schimmer sie!
 Dann ward Eden schöner nie.

Großer Vater der Natur!
 Ist dies Leben Prüfung nur,
 Ach wer nennt die Seeligkeit
 Deines Himmels Seeligkeit.

Hellig, Vater, laß mich sehn,
 Mache meine Seele rein.
 Dir ein Opfer werde sie
 Deines Himmels würdig hie.

D r a t o r i u m.

Die Erscheinungen Jesu, oder die Jünger am Grabe des Auferstandnen.

Chor der Jünger.

Er ist erstanden
Von seinem Falle,
Wir sahn ihn alle:
Und war er nicht erstanden,
Wir wären all vergangen!
Großlocket dem Herrn,
Er ist erstanden,
Großlocket dem Herrn!

Joseph von Arimathia.

Welch ein Jubel, Freunde des Herrn!
Am leeren Grabe des Todten!
So früh, in kühler Morgendämmerung,
Nacht schauert noch in den Palmen umher!

Johannes.

Komm, Heil dir! Komm Geseegneter!
Wir warten dein mit Dank und Umnarmung,
Und froher Verheißung, wir Freunde des Herrn.
Erscheinen will er dir bey seinem Grabe,
Dem er entrann!
Wir flohen all und bebten,
Ließen den Heiligen am Pfahl,
Vergaßen alle sein Grab:
Da gabest du ihm deines hier
Zur Ruhestatt.

Petrus.

Selig, wer ihn so bekennt!
Den verleugnet er dort nicht,
Dort vor seinem Weltgericht.

Es fehlt uns mehr an guten musikalischen Dichtern als an
Komponisten; deshalb glaub' ich meinen Lesern, und unter ihnen
vorzüglich den Kirchenkomponisten ein sehr angenehmes Geschenk

Johannes.

Himmelsluft, und nicht Verweisung
Walt hier, wo er lag.

Petrus.

Sieh, aus dieser Nacht des Grabes
Brach hervor der ew'ge Tag.

Joseph von Arimathia.

Seelig, wer schon heute läge,
Wo mein Freund, mein Meister lag.

Johannes.

Preißt, ihr Todten, euren kurzen Gast!

Petrus.

3. Lob dir, Held, der du vollendet hast:

Joseph von Arimathia.

D entreißet mich der Zweifel Last!

1.

Leben reißt in seinem Grabe,
Hofnung blüht Unsterblichkeit.

2.

Sieh vom kurzen Schlaf erwachte.
Hier der Held, nach langem Creit.

3.

Grab, mein Heiligthum, und Tempel,
Wann begräbest du mein Leid!

Preißt

zu machen mit diesem schönen Gedichte des Herrn Professor Kreuz-
feldt in Königsberg. R.

1.

Preißt, ihr Todten, euren kurzen Gast!

2.

3. Lob dir, Held, der du vollendet hast!

3.

O entreißet mich der Zweifel Last.

Joseph von Arimathia.

O entreißet mich der Zweifel Last!
Er soll erstanden seyn? und leben?
Die Wächter sind geflohn!
Der Fels hinweg! die Höhle leer!
Und erstanden ist der Herr?
Euch erschienen? der Herr?

Chor.

Er ist erstanden
Von seinem Falle,
Wir sahn ihn alle!

Maria.

Er lebt, er liebt die Seinen,
Er will auch dir erscheinen.
Wir kamen früh im Morgenthau,
Mit Spezerey und Salben, trauend:
Mer wälzet uns den Fels hinweg!
Er war hinweg: wir neigten uns,
O schauervoll! ins ofne Grab!
Und zween Männer, wir erstarrten!
Beide saßen da im glänzenden Gewande.
„O, den ihr sucht, ist fern von hier.
„Denn heute war der dritte Tag,
„Seht da die Stätte, wo er lag:
„Geht hin nach Galila,
„Geht, er erwartet euch allda.
O wo war ich! stumm und trunken!

Wenn mein Geist mit Engelschwung
Aus der Erde Dämmerung
Schneller, denn das Auge winkt,
In das Land des Lichtes bringt.
Da, da war ich! stumm und trunken!
Als er mich, Maria! rief,
Als ich vor ihm hingefunken,
Herr! mein Gott! mein Heiland! rief.

Musikal. Kunstmagazin, 3. Stück.

Chor.

Er ist erstanden
Von seinem Falle,
Wir sahn ihn alle.

Petrus.

Er lebt, er liebt die Seinen,
Er will auch dir erscheinen!
Auch seinen Ungetreuen liebt er noch.
Im grauen Morgennebel schwamm unser Kahn.
Geschäftig waren wir mit unsern Netzen;
Doch unsre Seelen irrten anderswo.
Da sprang der erste Morgenstral
In unser aller Anflitz; und wir sahn
Am Ufer eine Gestalt, nach uns gewandt.
„Es ist der Herr! „da das Johannes sagte,
Sprang ich herab und schwamm ans Ufer.
Und o! er wandte nicht sein Auge weg,
Als ich zu seinen Füßen sank:
Nur bittre Schaam und Wehmuth
Schlug meine Augen nieder,
Da er mich fragte: Simon,
Hast du mich, Simon, lieb?
Treu will ich deine Lämmer weiden,
Ach du kennest meine Netze!
Treu will ich deine Schaafte weiden,
Und für sie auch sterben treu.

Chor.

Er ist erstanden
Von seinem Falle,
Wir sahn ihn alle.

Thomas.

Er lebt, er liebt die Seinen,
Er will auch dir erscheinen.
Mein Zögern auch, o meinen trägen Glauben!
Denn, wie vermaßen war ich! er vergab mir.
„Wenn ich in seine Seite meine Hand
„Nicht leg', und meine Finger in die Nägelmaale:
„Ich glaube nicht. Und da, da stand er vor mir.
Mein Herr, mein Gott! ich sank beschämt nieder,
Und küßte bebend deine Wunderglieder;
An deine Seite neigte sich mein Haupt!
Seelig, wer nicht sahe, dennoch glaubt!

R f

Chor.

Chor.

Er ist erstanden
Von seinem Falle;
Wir sahn ihn alle.

Zween Jünger von Emaus.

Er lebt, er liebt die Seinen,
Er will auch dir erscheinen.

Einer.

Verlassen, traurig wandelten wir über Feld:
Und unsre Neben waren Zweifel
Und Thränen über unsern Freund.
Da gesellt in unsre Mitte sich
Ein Fremder. „O warum, seyd ihr
So traurig — Ey, von wannen bist du?
Du hörtest nicht die Mordthat in Jerusalem?
In That und Worten mächtig war
Unser Prophet, den sie getödtet;
Wir hofen, ach! er sollt erlösen Israel —
„Ihr Thoren träges Glaubens!
„Musste das nicht Jesus leiden,
„Und auferstehn am dritten Tage?
Und da deutet er uns den ganzen Weg
Die Sage der Propheten. Und es ward Abend:
Und wir batn ihn: o bleibe bey uns!
Da ließ er sich erkennen, und verschwand.

1.

Welchen Balsam, ach! für unsern Schmerz,
Goss sein Wort in unsre Seele!

2.

Welche selige, verborgne Glut
Goss sein Wort in unsre Seele!

1. und 2.

O wie hingen wir an seinem Mund,
Da er Gottes Rath uns machte kund!

1.

Abendruhe, Frieden, Abendglanz
Goss sein Aug' in unsre Seele!

2.

Freude stärkte unsern matten Gang,
Himmel sank in unsre Seele!

1. und 2.

Nun sind wir voll Trost und zweifelleer,
Denn wir sahen dich, lebendiger!

Chor.

Er ist erstanden
Von seinem Falle;
Wir sahn ihn alle!

Jacob.

Wir sahn ihn alle —
Nur Einer nicht! nur der Verlohrne nicht!
Der sah den Auferstandnen nicht!
Verderben traf Ihn, den Verräther.

Petrus.

O suche dem Verlohrnen nicht.

Johannes.

Woh! Armer, woh! mit falschem Kuß
Den Freund, den Herrn —

Jacob.

Verdammt sey sein Verrath!

Petrus.

Verdamme nicht! Ach! Mitleid
Mitleid klage den verlohrnen Bruder!

Petrus.

O könnt' er sich mit uns hier freun!

Johannes.

Mit uns den Sieg des Herrn erneu!

Jacob.

Nun muß er, ach! sein Auge scheun!
Sein eigener Richter sprach er seinen Fall,
Und suchte lange Ruh im Schooß der Qual.

Chor.

O woh! gestraft von eigener Hand!
In tiefe Nacht von uns verbannt!

Ach unser Freund, von uns verbannt!
Er scheute die Hölle nicht,
Nur seines Freundes Angesicht.

Jacob.

So wag es noch einmal, o Kaiphas!
Erkaufe du noch Einen seiner Jünger;
Ergreift ihn, Mörder, wenn ihr könnt,
Und schmäh't den Heiligen, und tödtet
Ja! wenn ihr könnt, des Menschensohn!
Warum laßt ihr ihn auferstehn?
Warum laßt ihn der Hölzer gehn?
Den Tempel, den er brach, o schaut!
Hat er am dritten Tag erbaut.

Chor.

Er ist erstanden
Von seinem Falle;
Wir sahn ihn alle.

Joseph von Arimathia.

Welch ein sanftes Säusen in den Wipfeln!
Welcher Balsamathem! welche süße Schauer
Herab vom Thaugewölck,
Das immer heller und näher über uns walt!

Johannes.

Wer wandelt dort her
Aus jenem Schatten! heller,
Denn das Thaugewölck, das über uns walt!

Joseph von Arimathia.

Der frommen betenden Einer!

Petrus.

Langsam, immer näher zu uns!

Johannes.

Der Herr! o schaue Joseph, der Herr!

Chor.

Der Herr, der Herr!
Er kommt, die Wahrheit, das Leben!
Strohlocket dem Herrn!
Er trank den Bach am Wege;
Darum hob er sein Haupt empor.
Nun aller Quaal entnommen
Währet ewig, ewig nun sein Reich.
Und Er erkennt die Seinen,
Die Zeugen seiner Herrlichkeit.
Er ist erstanden
Von seinem Falle,
Wir sahn ihn alle!
Und wär er nicht erstanden
Wir wären all vergangen!
Strohlocket dem Herrn!
Er ist erstanden,
Strohlocket dem Herrn!

Merkwürdige Stücke

großer Meister verschiedener Zeiten und Völker.

I. Singestücke.

Durante.

Duetto,

Soprano. *Alco.*

Anda - - - te an-da - te o miei so spi - ri — o miei fo-

Cembalo.

a tempo.

spi - ri — al cor — d'I-re-ne

Anda - - te anda — te ò miei fo - spi - ri — ò miei fo-

an-da - te anda - te anda — te ò miei fo - spi - -

spi - ri — al cor — d'I-rene an-da-te an-da-te an-da - - - te ò miei fo-

ri ò miei so-spi - - ri al cord'l - re - - - - - ne al cor d'l-re - - -

spi - - - ri ò miei so-spi - - - ri al cor d'Ire - - - - - ne al cor d'l-re -

ne. E ffo del mio le pe - - - - - ne sappia sappia di

ne.

voi- Ben le saprà se di-ta

ef-so del mio le pe - - - - - ne sappia sappia di voi ben le sa-prà se

che per aver ri-storo al sup dolo-re tut-to tutto con voi sen vie-ne an - - ch'il mio

di-te tutto tut-to con voi sen vie-ne an - - che il mio co -

Recit.

co - re an-da-te e a quel bel se - no tan-to ch'un folo al - meno ef-fa n'accolga pien del mio

a tempo.

fo-co. ogn'un di voi faggi-ri. Anda - te anda - te o miei fo-

Anda - te anda - - - te o miei fospi - ri

spi - ri al cor d'l - re - - - ne o miei fo - spi

al cor d'l're

ne o miei fo - spi

ri an-da-te al cor d'l-re - ne o miei fo - spi - ri o miei fo - spi

ri an-da-te al cor d'l - rene o miei fo - spi - ri o miei fo-spi



Durante (Franz) ein Neapolitaner, war einer der gründlichsten und fleißigsten italienischen Komponisten. Er lebte zu Anfang des 18ten Jahrhunderts, war Zeitgenosse **Leos** und sein Nachfolger als Kapellmeister und Direktor bey dem Konservatorium Sant 'Onofrio. Hier hat er die vorzüglichsten und berühmtesten der 18ten italienischen Komponisten gezogen: als **Pergolesi**, **Sacchini**, **Piccini**, **Terradellas**, **Guglielmi** und **Trajetta**. **Piccini** hatte er besonders lieb, er pflegte oft zu sagen, die andern sind meine Schüler, der ist aber mein Sohn. Außer den vielen Kantaten, Messen und Motetten die **Durante** komponirt hat, schätzt man in Italien ganz vorzüglich seine Duetten, zu denen er Melodien und Themat von **Scarlatti** nahm. Es ist wahr, wenn man diese Duetten nicht als leidenschaftliche dialogirte Stücke, sondern nur von Seiten des einzelnen Ausdrucks und vorzüglich von Seiten der Reinheit der Harmonie, der mannigfaltigen und doch meist immer sanften Modulazionen betrachtet, so muß man sie für Meisterstücke halten. Ich habe hier eins dieser Duetten abdrucken lassen um meine musikalischen Leser für das fast allgemeine Vorurtheil zu bewahren, als hätten die Italiäner keine gründliche und fleißige Komponisten. Es ist wirklich zum Erstaunen wie unbekannt unsre meisten Tonkünstler selbst mit den Werken ausländischer Komponisten sind, sie kennen fast nichts als die einzelnen italienischen Opernarien die durch junge Reisende so nach Deutschland kommen oder die oft elende reisende Sänger und Sängerinnen abtrillern. Bei beiden ist gewiß die meiste Zeit die Wahl schlecht; jene wählen oft was bei der Vorstellung gerade das Händegeklatsch des großen Hauses erreicht hat, diese was ihnen eben dies Händegeklatsch wieder erwerben kann: und so bekommen wir die meiste Zeit nur die einzelnen Theile eines Werks zu hören, die für die Kunst gerade die unwichtigsten sind, wenn sie auch gleich die Ohren am lieblichsten füzeln.

Freilich ist haben die Italiäner keine **Lotti**, **Prenestini**, **Gabrielis**, **Frescobaldi**, **Leo**, **Durante** u. d. g. mehr; die Oper hat die Kirchenkomponisten und die komische Operette die Opernkomponisten verborben: auch haben die Italiäner zu keiner Zeit die größten Komponisten unsrer Nation recht geschätzt und erkannt, dafür rächen sich ihre Nachfolger nun so gern und oft so blind an dem Ruhm jener Stolgen. Dies ist aber doppelt ungerecht da man nur bedenken dürfte daß wenn die Italiäner unsre **Bach**, **Händel**, **Benda**, **Graun** und solche Männer mehr nicht kennen, schon allein die deutsche, und bey **Händel** die englische Sprache, auch der Unterschied der Kirchen hinlänglicher Grund dazu ist. Die Italiäner haben aber nur für lateinische und italienische Sprache geschrieben und diese müssen wir verstehen lernen wenn wir nicht mit der Geschichte der Musik und mit ihren edelsten Kunstwerken unbekannt bleiben wollen. Uns ist die Musik aus Italien gekommen und unsre größten Künstler haben sich in Italien und nach Italiäner gebildet. Auch haben die Italiäner unsre Komponisten die für ihre Sprache schöne Werke komponirt haben, jederzeit sehr hoch geschätzt. Unser **Haydn** hat in Italien großen Ruhm, und ist noch unter dem Namen **Salsone** sehr geliebt und geehrt. **Händel** war wohl in Italien berühmt und geehrt, doch aber mehr als großer Klavier- und Orgelspieler; denn er schrieb sich nicht in ihren Cüm hinein wie **Haydn** sondern gieng gleich Anfangs und so meist immer seinen eignen Gang. Doch aber hat auch er sich in manchen nach Italiäner gebildet: **Buononcini** und der ältere **Scarlatti** waren ihm damals sehr werth. —

Doch wieder zu unserm Duett dessen schöne harmonische Arbeit dem Kenner nicht entgehn kann, dem Nichtkenner aber vergeblich mit Worten gezeigt wurde. Ich will also nur noch meinen Lesern sagen, daß das Duett so wie es da steht für zwey Singstimmen und den Flügel komponirt ist, die kleinen Zwischenritornels also durch nichts weiter ausgefüllt werden, als durch eine schöne Melodie in der Oberstimme der Accorde: übrigens muß ich ihnen noch sagen, daß sie die Mittheilung dieses schönen Stücks, und künftig mehrere der Art dem Herrn **Rinberger** zu danken haben.

H a n d e l.

Chor. Allegro.

Canto.

Alto.

Tenore.

Basso.

Cembalo.

con l'Octava.

Break his bands of Sleep a sun - der rouze him like a Peal of Thunder, break his bands of Sleep a
 Brich die Ban - de sei - nes Schlumers weck' ihn auf mit lau - tem Donner, brich die Ban - de sei - nes

Brich die Ban - de sei - nes Schlumers weck' ihn auf mit lau - tem Donner, brich die Ban - de sei - nes

Brich die Ban - de sei - nes Schlumers weck' ihn auf mit lau - tem Donner, brich die Ban - de sei - nes

Brich die Ban - de sei - nes Schlumers weck' ihn auf mit lau - tem Donner, brich die Ban - de sei - nes

(Hoboën.)

(Blöfen.
Trompeten.)

(Basse u.
Baßen.)

(un-der rouze him like a Peal of Thunder!
 Schlumers weck' ihn auf mit lau-tem Donner!

rouze him!
 weck' ihn!

rouze him!
 weck' ihn!

Schlumers weck' ihn auf mit lau-tem Donner!

weck' ihn!

weck' ihn!

Schlumers weck' ihn auf mit lau-tem Donner!

weck' ihn!

weck' ihn!

Schlumers weck' ihn auf mit lau-tem Donner!

weck' ihn!

weck' ihn!

rouze him, break his bands of Sleep a sun-der,
 weck' ihn! brich die Bande sei-nes Schlumers,

weck' ihn! brich die Bande sei-nes Schlumers,

weck' ihn! brich die Bande sei-nes Schlumers,

rou weck'

(Bassons)

rou ze him rou
 weck' ihn! brich die Bande sei-nes Schlumers, weck' ihn, weck'

(Trompeten)

Violon.

con l'Ottava.

rou
weck' ze him rou
 ihn, weck'

weck' weck' ihn, weck'

ze him,
ihn, weck' ihn, weck'

ze him,
ihn, weck' ihn, weck'

ze him, rouze him, rou ze him, rouze him, break his bands of sleep a Sun-der break his
ihn, weck' ihn, weck' ihn, weck' ihn, brich die Bande sei = nes Schlumers brich die

ihn, weck' ihn, weck' ihn, weck' ihn, brich die Bande sei = nes Schlumers brich die

ihn, weck' ihn, weck' ihn, weck' ihn, brich die Bande sei = nes Schlumers brich die

ihn, weck' ihn, weck' ihn, weck' ihn, brich die Bande sei = nes Schlumers brich die

bands of Sleep a sun-der rouze him like a Peal of Thunder break his bands of Sleep a sun der rouze him
 Bände sei- nes Schlumers stürm ihn auf mit lau- tem Donner brich die Bände sei- nes Schlumers stürm ihn

Bände sei- nes Schlumers stürm ihn auf mit lau- tem Donner brich die Bände sei- nes Schlumers stürm ihn

Bände sei- nes Schlumers stürm ihn auf mit lau- tem Donner brich die Bände sei- nes Schlumers stürm ihn

Bände sei- nes Schlumers stürm ihn auf mit lau- tem Donner brich die Bände sei- nes Schlumers stürm ihn

like a Peal of Thunder !
 auf mit lautem Donner !

auf mit lautem Donner !

auf mit lautem Donner !

auf mit lautem Donner !

H ä n d e l.

Dieser Chor aus Händels Alexanders Fest ist von ganz gewaltiger Wirkung. Vorzüglich liegt diese in des Basses wiederholten Schlägen auf denselben Fleck. Solcher Bass den man Ostinato, oder auch Basse contrainte nennt, der aus wenigen Tacten besteht, die immer wiederholt werden, während dessen die übrigen Stimmen die Melodie öfter verändern, dieser Bass ist bey den meisten großen Contrapunktisten ein leeres Spiel bey dem die Ohren oft schlecht wegkommen, hier ist er aber schon an sich selbst, durch seinen rhythmischen Gang, und durch den fremden unerwarteten Quintenfall von d nach g von so großem wahren Ausdruck, von so außerordentlich passender Anwendung, daß er vorzüglich dem Chor die gewaltige Wirkung giebt mit der nicht nur Fürstenschlaf aufgestört, auch wohl halb todte Menschen erwecket werden könnten. Es kann keinem Sehenden, vielweniger dem Hörenden entgehen, wie meisterhaft Händel die Oberstimmen behandelt hat, wie leidenschaftlich und immer treffender jede neue Veränderung der Melodie ist, wie vortreflich der Unisonus in allen Stimmen erst den bedeutenden Bass recht fühlbar macht, dann zwischen ein, außer der beständigen Wiederholung in den Bässen und Pauken, wieder voll eintritt, wie Pausen in den Singstimmen nach einigen einzelnen Ausrufungen rouze him, weck' ihn, dem Unisonus wieder doppelte Kraft geben und wie bei alledem die ganze Melodie so ungezwungen so frey fortschreitet: denn auch wie bedeutend die Wahl, der Instrumente und ihre Vertheilung, die ich bey dem Clavierauszuge angedeutet! — Es kann nur belästigen, zu einem solchen Stück einen weitläufigen Commentar zu lesen.

Hier will ich noch eine Stelle aus einer Arie des Alexanders Fests abdrucken lassen, die von ganz idealischem wahren und schönem Ausdruck ist. Alle Mittel der Harmonie Melodie des Rhythmus und der Begleitung, sind hier zum vollkommenen Ausdruck des matten Hinsinkens angewandt. In der Melodie: die Wahl der weichen Tonart, das stete Hinabsinken der Töne durch lauter kleine Intervalle von halben und ganzen Tönen, des Wiederholens, und Ruhen zuletzt auf Einem Ton; in der Harmonie: das stete Aufhalten, wodurch die Consonanzen zu dissonirende Vorhalte werden, dann das stete abwärts Auflösen derselben, der anfänglich raschere Gang in der Modulazion, dann immer langsamere und zuletzt ganz geheimte Gang und die Ruhe auf einem Ton wo es das Ohr noch nicht vermuthet, der halbe Schluß —; im Rhythmus: der erste in der Mitte unterbrochne Rhythmus von vier Tacten, die Ruhe am Ende des zweiten Tactes, das Hinüberziehen und Anhängen des zweiten Tactes an den dritten, die größere Ruhe im vierten Tacte der Singstimme, die Pause am Anfange des zweiten Rhythmus von fünf Tacten, die allmählig verlängerten Tactglieder —; in der Begleitung: das Einfache, (die Violinbegleitung, die ich im Clavierauszuge durch kleine Noten angedeutet ist mit dem Bass, die einzige Begleitung,) dann das stete Hinabsinken, durch die kleinsten Intervalle zwey Octaven hinab — O es wär des Redens kein Ende über diese kurzen neun Tacte, sollt' ich alles sagen, was sich darüber sagen, oder vielmehr ungesagt fühlen und ahnden läßt. Hier sind sie.

A tempo giusto.

The vanquishd vic - tor Sunk sunk — u - pon her Breast

the van - quishd vic - tor Sunk u - pon her Breast.

N a m e a u.

*Air gracieux, pour Hebe & ses suivantes.**Violons et Flutes.**un peu doux.*

The musical score is arranged in eight systems. Each system contains two staves: the upper staff is for Violins and the lower staff is for Flutes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and grace notes. The overall style is classical and elegant, fitting the description of a 'graceful air'.

Marche. Grave & fier.

Handwritten musical score for a piece titled "Marche. Grave & fier." The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and dynamic markings like "ff" (fortissimo) and "f" (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat signs on the final staff.

Gavotte. Tendre en Rondeau.

Handwritten musical score for a piece titled "Gavotte. Tendre en Rondeau." The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and dynamic markings like "p" (piano) and "sf" (sforzando). The piece concludes with a double bar line and repeat signs on the final staff.

p *f* *Dal Segno.*

Gavotte 2^{do}.

Da Capo,

R a m e a u.

Diese drei Stücke aus Rameau's Oper: *Castor und Pollux*, scheinen mir von sehr bestimmten Charakter zu seyn. Ich kenne fast nichts pathetischeres fürs Theater als diesen Marsch, wenn ich ihn mir von einem großen kräftigen Orchester, wie das Pariser seyn soll, fast durchaus im Unisonus gespielt, denke. Sein stolzer Gang durch fast lauter Akkordnoten, in fast lauter großen Tactschritten erhebt mich so oft ich ihn denke oder spiele, selbst das Ruhen auf dem letzten Gliede einiger Tacte, das sonst so anstößig ist, trägt hier zum Ausdruck des Stolzes bey; nur die Harmonie des dritten und siebenten Tacts, vom zweiten Theil, ist mir anstößig, vielleicht aber nur aus Ungewohnheit. —

Die beiden folgenden kleinen Tanzstücke, aus eben der Oper, sind überaus gefällig und trefflich kadenzirt.

Ich muß gestehen, daß es nur solche Stücke sind die mir bis izt in den Rameauschen Opern, die ich besitze behagen, die Chöre und meist alle übrigen Gesänge sehen auf dem Papier sehr mager und kraftlos aus; indeß spricht fast jeder, der sie in Paris gehört so eifrig von ihrer großen Wirkung, daß ich mich des Urtheils darüber begeben, bis ich sie selbst einmal dort hören werde. Ich werde ohnedies täglich mißtrauischer gegen alles Sehen und Lesen der Partituren, und immer gewisser: daß Studium des Effekts nur durchs Hören statt findet.

Ich hoffe meinen Lesern einen Gefallen zu erzeugen wenn ich ihnen hier einen sehr ausführlichen und interessanten Artikel über Rameau aus la Borde's lezt angezeigten großen Werke über die alte und neue Musik mittheile. Lernen wir daraus auch Rameau nicht so ganz richtig kennen, so machen wir dadurch doch nähere Bekanntschaft mit Monsieur de la Borde. Und denn sind auch schon die Lebensumstände des französischen Abgotts interessant genug. So viel muß ich meinen Lesern noch vorher sagen, daß ich seine theoretischen Werke anbelangend ganz der Meinung Rousseau's bin; der da sagt: „Rameau war der erste, der durch sein System vom Grundbass, die einzelnen Regeln, bis dahin durchs Gehör eingeführt, durch den Gebrauch bestätigt, und völlig willkürlich scheinend, auf feste Grundprincipien zurückführte.*) Seine übrigen dunkle und weitschweifige Schriften haben erst durch D'Alembert eine Klarheit erhalten, deren man sie kaum hätte fähig glauben sollen.“ Und für uns hat Kirnberger viele Fehler der Rameauschen Lehre vom Grundbass in seiner Kunst des reinen Sazes aufgedeckt und berichtigt. Wenn dieses gleich bisweilen mit zu vieler Bitterkeit und zu weniger Rücksicht auf Rameau's übrige Verdienste geschehen, so muß man sich doch wundern wie einige deutsche Tonkünstler nach dem was Kirnberger darüber unwidersprechlich dargethan, dem französischen Lehrer in solchen Sätzen weiter anhängen und unserm deutschen Theoretiker so bitter böse entgegen seyn können.

Hier ist nun ohne weitere Vorrede die gewaltige Panegirique des gewaltigsten Panegiristen.

RAMEAU (Jean Philippe), Compositeur de Musique du cabinet du Roi, & Chevalier de son ordre, fils de Jean Rameau & de Claudine Martincourt, naquit à Dijon le 25 Octobre 1683. Son goût pour la Musique le conduisit très jeune en Italie; & à son retour il devint Organiste à Clermont en Auvergne, & ensuite à Paris, à Ste Croix de la Bretonnerie. Jusqu'à l'âge de cinquante ans, cet homme de génie ne s'occupait qu'à donner des leçons de clavecin, & à travailler sur la théorie de son art. Ce ne fut qu'en 1733 qu'il s'attacha à la pratique (sans cependant abandonner la théorie; car il a depuis donné plusieurs ouvrages en ce genre) il débuta par l'opéra d'*Hippolyte & Aricie*, qui fut suivi de beaucoup d'autres. Rameau est un exemple presqu'unique qu'un talent si fertile, après avoir été si tardif, ait conservé jusqu'à plus de quatre-vingt ans le feu de son génie. A une représentation des *Précieuses Ridicules*, Ménage s'était écrit: *Courage Molière, voilà la bonne comédie*. L'Abbé Pellegrin, à la première répétition du premier ouvrage de Rameau, fut le premier juge du génie de ce grand homme, & annonça sa cé-

lébrité. La première représentation de cet opéra fut une époque pour notre nation, & excita dans les esprits une fermentation semblable à celle que nous avons vu s'élever il y a quelques années.***) La jalousie enflamma la haine, qui eut recours à la discorde pour accabler Rameau: mais l'homme de génie méprisa les envieux, & ne leur répondit que par de nouveaux chefs-d'oeuvre, qui enfin les forcèrent à se taire. La reprise de *Castor & Pollux* entraîna tous les suffrages; jamais succès n'a pu être comparé à celui-là, puisqu'il n'éprouva aucune contradiction, & que plus de cent représentations de suite ne purent diminuer le plaisir que tout Paris éprouvait à entendre ce bel opéra, qui parlait à la fois à l'ame, au coeur, à l'esprit, aux yeux, aux oreilles & à l'imagination. Depuis cette époque, Rameau a joui de toute sa gloire jusqu'à sa mort, arrivée le 17 Septembre 1767. Il avait épousé en 1725 Marie Louise Mangot, & a laissé deux enfans, M. Rameau, Officier de la chambre du Roi, & Mlle Rameau qui, depuis la mort de son pere, a épousé M. Gautier ancien Mousquetaire & Chevalier de S. Louis. Les Musiciens du

Roi

*) Die Werke unsers Sastlers, Frobergers Sebastian Bachs u. a. zeigen ganz unwidersprechlich daß diese große Meister nach solchen Grundprincipien lange vorher schon arbeiteten, indeß

bleibt Rameau immer der erste der sie auseinandersezt und in Schriften gelehrt hat.

**) Durch die Rivalität zwischen Gluck und Lulli.

Roi & ceux de l'Académie Royale de Musique qui se regardaient tous comme ses enfans, lui firent célébrer à l'église de l'Oratoire un service solennel, dans lequel on exécuta plusieurs de ses plus beaux morceaux, qui firent verser des larmes à plusieurs des Auditeurs, en leur rappelant l'homme illustre que la nation venait de perdre. M. Philidor fit aussi exécuter une Messe des Morts de sa composition dans l'église des Carmes du Luxembourg, en l'honneur d'un homme dont il admirait les talens. On nous a donné des parallèles entre Lully & Rameau; mais ces deux grands hommes ne pouvaient guères se comparer. Si Lully eût eu les paroles de Calusac à mettre en musique, il eût peut-être perdu la moitié de sa gloire. Quel mérite Rameau n'a-t-il pas eu de s'être soutenu, & même d'avoir surpassé son rival, lorsqu'il était si mal secondé, tandis que Lully l'était si bien! Mais l'avantage immense que Rameau a sur ce dernier, c'est d'avoir écrit sur son art, d'en avoir découvert les vrais principes, & par-là d'avoir mérité à jamais l'estime de la postérité. Sa Musique, celle qui l'a précédé, & celle qui la suivra, n'existeront probablement plus dans quelques siècles; il en sera de la nôtre comme de celle des Grecs, dont à peine il nous reste quelques vestiges; mais son traité de l'Harmonie, la génération harmonique, &c. seront connus dans deux mille ans, & laisseront de lui le souvenir qu'il mérite. Depuis la renaissance des arts jusqu'à lui, la Musique livrée au raisonnement de la routine & au caprice des Compositeurs, ne méritait pas l'honneur d'être mise au rang des Beaux-arts; elle était également dépourvue & d'une bonne théorie & des règles d'une bonne & sûre pratique. L'oreille & l'expérience avaient donné lieu, il est vrai, à un grand nombre de règles; mais ces règles incertaines, insuffisantes, fausses, se trouvaient de plus chargées d'une infinité d'exceptions, comme s'il en était des règles fondamentales des arts, inspirées par la nature, ainsi que des lois établies par les hommes, où les exceptions sont inévitables, parceque l'esprit humain ne saurait prévoir tous les cas. La Musique avait des beautés, mais personne n'en connaissait le secret; il y avait presque autant de lois que d'exemples, & les réponses des maîtres, comme celles des anciens oracles, ne faisaient qu'ajouter à l'embarras & à l'incertitude de ceux qui les consultaient. Rameau parut & débrouilla ce chaos; il y porta tout à la fois la Lumière & l'ordre; il révéla les mystères de l'art; il réduisit la Musique à des principes généraux; & enfin il offrit un système sécond, dont toutes les parties s'éclairaient & se fortifiaient réciproquement. La Physique ne doit pas plus à Newton, que la Musique ne doit à Rameau; mais depuis Newton personne ne s'est avisé d'abandonner les principes de ce grand homme pour retourner aux tourbillons de Descartes, ou aux qualités occultes d'Aristote; tandis qu'au contraire, le système de Rameau n'a presque rencontré que des envieux qui affectaient de donner la préférence à des systèmes évidemment empruntés du sien, ou des ingrats qui profitaient de sa doctrine & en attaquaient l'utilité, ou des ignorans qui la combattaient & ne l'entendaient pas. Cette dernière classe est aujourd'hui la plus nombreuse. Parmi les soldifans Théoriciens de nos jours, les uns ne cessent de présenter le système de Rameau comme insuffisant, & ne lui substituent que des observations stériles, ou tout au plus applicables à quelques règles particulières; les autres croient avoir fait des découvertes, parcequ'ils ont changé les dénominations des accords & de divers objets d'harmonie; & tous

établissent leurs prétendues règles sur des bases destructives de l'harmonie. La conduite de nos Praticiens est encore plus déplorable, ne distinguant point les écarts heureux que se permet quelquefois le génie d'avec l'ignorance des règles, ils regardent celles-ci comme inutiles, & composent intrépidement sans se douter seulement de ce que c'est que la composition. Celui qui s'aviserait de peindre sans avoir les élémens du dessin, ou d'écrire dans une langue qu'il n'entendrait pas, serait plus excusable & moins ridicule. On peut donc assurer qu'à lui seul Rameau a été Descartes & Newton, puisqu'il a fait pour la Musique ce que ces deux grands hommes ensemble ont fait pour la Philosophie. Ainsi que *Newton*, il était d'abord parti de ce qui existait dans la pratique pour en trouver le principe; & comme *Descartes*, il était parti de la nature même, (c'est-à-dire, de ce phénomène connu du corps sonore (a)) pour en déduire comme autant de conséquences, les principes & les règles particulières, qui, par son travail, ont élevé en science les opérations machinales les plus plausibles de la simple pratique. Si quelques-unes de ces règles particulières qu'a établies ce grand homme, ne sont pas toujours des conséquences bien naturelles de ses principes, elles n'infirment pas pour cela leur solidité. Rameau naquit Philosophe, mais il ne fut pas élevé dans les sciences. Le seul art qu'on lui apprit prouve, par la manière dont nous le voyons traité dans tous les auteurs qui l'ont précédé, de quelle justice d'esprit la nature devait avoir doué cet Artiste, puisque les règles qui s'écartent des principes qu'il a posés, sont en si petit nombre. Il lui aurait fallu commencer absolument, comme Descartes, par ce doute universel, cette sorte d'abnégation d'idées, de renoncement aux opinions établies, pour ne rien adopter ensuite, qu'après un mûr examen, & sous la garantie de la raison & du raisonnement. Tout ce qu'on aperçoit à cet égard dans les écrits de Rameau, ce sont des espèces d'abjurations qu'il faisait de tems en tems, à mesure que ses principes l'éclairaient, & qui prouvent son génie, sa philosophie, la noblesse & la fermeté de son ame. L'hommage le plus flatteur pour lui est sans contredit celui que lui a rendu un de nos plus célèbres Géomètres (b), qui n'a pas dédaigné d'éclaircir les principes de ce grand homme, & qui a toujours eu de la vénération pour son génie, malgré ses écarts, qui, quelquefois, le font perdre de vue, & même malgré les torts que Rameau a eu plusieurs fois avec lui. — (c) *Ouvrages de Musique*. En 1706, 1721 & 1726, trois livres de pièces de clavecin; en 1741, livre de pièces de clavecin en concert; en 1733, *Hippolyte & Aricie*, paroles de *Pellegrin*; en 1735, *les Indes galantes*, paroles de *Fuselier*; en 1737, *Cassor & Pollux*, paroles de *Bernard*; en 1739, *les Talens lyriques*, paroles de *Mondorge*; *Dardanus*, paroles de *la Bruère*; en 1745, *les Fêtes du Polyminie*, paroles de *Calusac*; *le Temple de la Gloire*, paroles de *Voltaire*; *la Princesse de Navarre*, idem; *Samson*, idem, tragédie non représentée; en 1747, *Pygmalion*, paroles de *la Motte*; en 1748, *les Fêtes de l'Hymen & de l'Amour*, paroles de *Calusac*; *Zaïs*, idem; en 1749, *Nais*, idem; *Platée*, opéra-comique d'*Antreau*; *Zoroastre*, paroles de *Calusac*; en 1751, *Acante & Céphise*, paroles de M. *Marmontel*; *la Guirlande*, idem; en 1754, *Anacréon*, paroles de *Calusac*; *la Fête de Famille*, idem; en 1757, *les Surprises de l'Amour*, de *Bernard*; en 1759, *les Sibarites*, paroles de M. *Marmontel*; en 1760, *les Paladins*. *Ouvrages de Théorie*. En 1722, *Traité de l'Harmonie*; en

(a) Voyez dans la préface de la *Démonstration harmonique* de Rameau, le compte qu'il rend de la manière dont il a procédé dans cette opération.

(b) M. d'Alembert.

(c) Ich lasse hier aus dieser schon zu langen Stelle einen sehr hässlichen Ausfall gegen Rousseau weg und füge nur noch die öffentlich bekannt gewordenen Werke von Rameau hinzu.

en 1726, nouveau système théorique; en 1737, Génération harmonique; en 1731, Dissertation sur l'Accompagnement; en 1750, Démonstration du principe de l'Harmonie; en 1752, Réflexions sur le prin-

cipe de l'Harmonie: Réponse à une lettre de M. Euler: en 1754, Observations sur notre instinct pour la Musique: Code de Musique, &c

Ich will hier noch beifügen was Lavater, oder vielmehr Goethe in Lavaters physiognomischen Fragmenten I. B. S. 266 von Rameau's Bildniß, daß ihm sehr ähnlich seyn soll, urtheilet:

„Sieh diesen reinen Verstand! — ich möchte nicht das Wort Verstand brauchen — Sieh diesen reinen, richtigen, gefühlvollen Sinn, der's ist, ohne Anstrengung, ohne mühseliges Forschen! Und sieh dabei diese himmlische Güte!“

„Die vollkommenste, liebevollste Harmonie hat diese Gestalt ausgebildet. Nichts Scharfes, nichts Eckiges an dem ganzen Umriß, alles wallt, alles schwebt ohne zu schwanke, ohne unbestimmt zu seyn. Diese Gegenwart wirkt auf die Seele, wie ein genialisches Tonstück, unser Herz wird dahingerissen, ausgefüllt durch dessen Liebenswürdigkeit, und wird zugleich festgehalten, in sich selbst gekräftigt, und weiß nicht warum? — Es ist die Wahrheit, die Nichtigkeit, das ewige Gesetz der stimmenden Natur, die unter der Ähnlichkeit verborgen liegt.“

„Sieh diese Stirne, diese Schläfe! in ihnen wohnen die reinsten Tonverhältnisse. Sieh dieses Auge! es schaut nicht, bemerkt nicht, es ist ganz Ohr, ganz Aufmerksamkeit auf inneres Gefühl. Diese Nase! wie frey! wie fest! ohne starr zu seyn — und dann, wie die Wange von einem genüglichen Gefallen an sich selbst belebt wird, und den lieben Mund nach sich zieht. Und wie die freundlichste Bestimmtheit sich in dem Kinn rundet! Dieses Wohlbefinden in sich selbst, von umherblickender Eitelkeit, und von versinkender Albernheit gleichweit entfernt, zeugt von dem innern Leben dieses trefflichen Menschen.“

So weit ich Rameau's Werke kenne — denn ich habe seine praktischen Werke nur aufm Papier gesehen, nie ausführen hören — so find' ich dieß alles weit mehr und lebendiger in seinem lieben edlen Gesicht als in seinen Arbeiten, in denen mir gerade der reine gefühlvolle Sinn oft zu fehlen scheint; selbst seiner Harmonie fehlt es oft an Reinigkeit; auch verrathen die meisten seiner theoretischen Werke mühsames Forschen und Anstrengung. — Das sey der Wahrheit zu Liebe, jenem an sich herrlichen Commentar beugefügt. Und nun auch noch der Wahrheit zu Liebe einen Brief des lieben Mannes über D'Alembert, der so ganz die Güte und das edle Behagen an sich selbst, so der Seher aus seinen Gesichte sieht, beweist.

Lettre à l'Auteur du Mercure (a)

„Permettez-moi, Monsieur, d'insérer dans votre Journal mes remerciemens à M. d'Alembert, pour la marque d'estime qu'il vient de me donner, en publiant ses Elémens de Musique théorique & pratique suivant mes principes. Quelque publicité que je donne aux témoignages de ma vive reconnaissance, ils seront toujours moins éclatans que l'honneur que je reçois. Les progrès de mon art ont été pour moi le premier objet de mes vœux; la récompense la plus flatteuse que je me sois proposée, c'est le suffrage & l'estime des Savans. Il s'est trouvé heureusement pour moi, dans les Académies les plus célèbres, de ces hommes éclairés & justes que leurs lumières mettent au-dessus de la prévention, & leur mérite au-dessus de l'envie. J'ai eu le bonheur d'obtenir leurs suffrages, & leurs suffrages ont entraîné ceux de la multitude. Parmi ces Savans, que je fais gloire d'appeler mes juges & mes maîtres, il en est un que la simplicité de ses mœurs, l'élevation de ses sentimens, & l'étendue de ses connaissances me rendent singulièrement respectable. C'est de lui, Monsieur, que je reçois le témoignage le plus glorieux auquel l'ambition d'un Auteur puisse jamais aspirer. Quelques Ecrivains ont essayé de se faire connaître, tantôt en défigurant mes principes, tantôt en m'en disputant la découverte. tantôt en imaginant des difficultés dont ils croyaient

„les obscurcir. Ils n'ont rien fait ni pour leur réputation, ni contre la mienne; Ils n'ont rien ajouté ni retranché à mes découvertes, & l'art n'a retiré aucun fruit du mal qu'ils ont voulu me faire; que c'est peu connaître l'intérêt de sa propre gloire, que de prétendre l'établir sur les ruines de celle d'autrui! L'homme il s'adresse à ma reconnaissance, a cherché dans mes ouvrages, non des défauts à reprendre, mais des vérités à analyser, à simplifier, à rendre plus familières, plus lumineuses, & par conséquent plus utiles au grand nombre, par cette espèce de netteté, d'ordre & de précision qui caractérise ses ouvrages. Il n'a pas dédaigné de se mettre à la portée même des enfans, par la force de ce génie qui plie, maîtrise & modifie à son gré toutes les matières qu'il traite. Enfin il m'a donné à moi-même la consolation de voir ajouter à la solidité de mes principes une simplicité dont je les croyais susceptibles, mais que je ne leur aurais donnée qu'avec beaucoup plus de peine, & peut-être moins heureusement que lui. C'est ainsi, Monsieur, que les Sciences & les Arts se prêtant des lumières mutuelles, hâteraient réciproquement leurs progrès, si tous les Auteurs, préférant l'intérêt de la vérité à celui de l'amour-propre, les uns avaient la modestie d'accepter des secours, les autres la générosité d'en offrir.“

J'ai, &c.

RAMEAU.

(a) Mai 1752.

C o u p e r i n.

*Les Sentimens, Sarabande.**Tres tendrement.*

The musical score is written for a grand piano, featuring a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Tres tendrement'. The score is divided into several systems, each containing two staves. The first system begins with a treble staff containing a 3/4 time signature and a bass staff. The second system includes the word 'Reprise.' between the staves. The third system continues the musical notation. The fourth system includes the word 'Petite reprise.' between the staves. The fifth system concludes the piece with a final double bar line and repeat signs on both staves.

La Fleurie ou la tendre Nanette.

Gracieusement.

The musical score is written for a piano and consists of six systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score is divided into sections by repeat signs and includes the following markings:

- Reprise.** Located at the end of the second system.
- Petite reprise.** Located at the end of the fifth system.

The score features a variety of musical techniques, including triplets, slurs, and dynamic markings like *mf* and *f*. The notation is clear and legible, with a focus on melodic and harmonic development.

*) Das b vor f wiederhret hier bloß das dem Stück vorgezeichnete x wie es ist bey uns das h thut.

Couperin, (Franz) lebte in Paris zu Ende des vorigen und Anfang des 18ten Jahrhunderts. Er war fürs Clavier der Bach der Franzosen: er gab ihnen zu Anfange dieses Jahrhunderts die Spielart, die uns unser Bach in der zweiten Hälfte desselben gab. Ganz bescheiden giebt er am Ende der ersten Sammlung seiner Clavierstücke *) eine Erklärung der Verzierungzeichen, die uns Bach in seiner wahren Art das Clavier zu spielen umständlich lehrt: sie ist ganz in Noten ausgedrückt, und dadurch viel einleuchtender und faßlicher als sie's durch alle Wortumschreibungen werden konnte. Ich will sie hernach hier abdrucken lassen: denn ohne das würde meine Leser die Stücke die ich ihnen hier mittheile nicht recht ausführen können, wiewohl die meisten Zeichen selbst die sind, die sich unser Bach später bedient hat.

Man wird schon an diesen beiden kleinen Stücken erkennen, daß **Couperin** ein Mann von Kunstalent und gründlicher Einsicht ist. Seine Melodien sind meistens so edel einfach und leichtfließend, seine Harmonie ist immer rein und im rhythmischen Gange ist er meisterhaft. Fast mit allen seinen Stücken hat er einen Charakter erzielen wollen, und oft wirklich sehr lebhaft dargestellt. Er sagt darüber im Vorbericht: *J'ay toujours eu un objet en composant toutes ces pieces: des occasions differentes me l'ont fourni, ainsi les Titres repondent aux idées que j'ay eues; on me dispensera d'en rendre compte: cependant comme parmi ces Titres, il y en a qui semblent me flater, il est bon d'avertir que les pieces qui les portent, sont des espèces de portraits qu'on a trouvé quelques fois assez ressemblans sous me doigts, et que la plupart de ces Titres avantageux, sont plutôt donnés aux aimables originaux, que j'ay voulu représenter, qu'aux copies que j'en ay tirées.*

Hier sind nun für diesmal zwey solcher Stücke, das erste: *les Sentimens*, ist voll des schönsten gefühlvollsten Gesanges; (Die zweite Ueberschrift, *Sarabande* bedeutet ein Tanzstück spanischen Ursprungs, von großen lebten Charakter, gemeinhin im $\frac{4}{4}$ oder $\frac{3}{4}$ Takt mit dem Niederschlag anfangend und einen edlen Adagio-vortrag erfordern.) Das Zweite Stück, *la Fleurie*, drückt durch seine liebevolle naive Melodie gewiß den Charakter eines lieben, zärtlichen Geschöpfes aus; Muß gewiß auf jedes liebe zarte Geschöpf wieder unwieverstehlich wirken.

Künftig mehrere und wichtigere Stücke des lieben Mannes; und zugleich einige italiänische Klavierstücke um meinen Lesern den Unterschied der französischen und italiänischen Klavierspielart und die sehr verschiedene harmonische Bearbeitung bekannt zu machen. Die Italiäner haben eigentlich gar keine Klavermanier, sie haben auch wenig und schlechte Klavierinstrumente: **Spinnet** und **Flügel** sind fast die einzigen: für diese kann man nun freilich nichts anders schreiben, auch durch sie zu nichts anders erwärmt werden, als zu schönem Spielwerk. Man darf dem Italiäner daß eben nicht zur Last legen, es ist eine natürliche Folge seines lebhaften Gefühls, daß sich auch in dem besten Klavier nicht ganz darstellen läßt, und seiner großen Gesangsliebe die auch durch Bachs Meisterspiel selbst nicht befriedigt wird. Hier ist nun noch die Erklärung der Zeichen aus **Couperins** ersten Theil, der 1731 in Kupfer gestochen erschienen.

*) Der erste Theil dieser Sammlung erschien in Paris 1713 unter dem Titel *Pieces de Clavecin composées par M^r. Couperin Organiste de la Chapelle du Roi*, sehr sauber gestochen: ihm folgten nach und nach noch drey Theile. Das Exemplar so ich

hzt vor mir liegen habe, dank' ich der Güte des Herrn Regierungsrath Sebebrand in Bidingen, der mir mit mehreren wichtigen Beiträgen zur Vervollständigung dieses Werks unaufgefordert mit wahrer Kunst und Menschenfreundlichkeit entgegen kam.

Explication des Agrémens, et des Signes.

C'est la valeur des Nottes qui doit déterminer la durée des pincés, des port-de Voix; et des Tremblemens. On doit entendre par le mot de durée le plus ou le moins de Batemens, ou Vibrations.

Signe.

Pincé - Simple.

Effet.

Pincé - Double.

Effet.

Port de voix Simple.

Effet.

Port de voix Double.

Effet.

Port de voix Coulé.

Signes, pour le Renvois des Reprises.

Signes pour les renvois des notes finales.

Tremblemens appuyé et lié.

Tremblement ouvert.

Tremblement fermé.

Tremblemens lié sans être appuyé.

Effet.

Tremblemens détaché.

Effet.

Arpègement, en montant.

Effet.

Arpègement, en descendant.

Effet.

Pincé - continu.

Effet.

Tremblement continu.

Effet.

Pincés - dièses, et Bémolisés.

Effet. *Effet.* *Effet.*

Doublé. *Doublé.*

Effet. *Effet.*

Tierce - coulée, en montant.

Effet.

Tierce - coulée, en descendant.

Effet.

Coulés, dont les points marquent que la seconde note de chaque temps doit être plus appuyée.

Les Notes quarrées ne servent que lorsque les Clavecins sont au ravalement par en bas.

Unisson.

Cette barre | marque que lorsqu'il se rencontre que la même note est écrite dans la main droite, et dans la main gauche (ce qui suppose un Unisson) il faut que l'une et l'autre main touchent la note comme cy - dessus.

Signes pour la fin des Rondeaux, et de leurs Couplets.

Accent.

Signe. *Signe.*

Aspiration.

Effet. *Effet.*

Signe.

Suspension.

Effet.

Stimmp h i s i o g n o m i k.

(Fortsetzung.)

Zu denen lezt mitgetheilten Stellen aus Lavaters physiognomischen Fragmenten muß ich noch folgende wichtige Stellen aus dem vierten Bande hinzufügen.

Seite 181. heißt: „Ich klassifizire die Stimme, wie ich die Menschen überhaupt klassifizire — Nachlässig, gespannt, natürlich, das ist, ohne Lässigkeit und Anstrengung. Und nach dieser einfachen Abtheilung ist mir jede Art der Stimmen so weit charakteristisch, daß sie die Unterwahrheit, Ueberwahrheit und Wahrheit des Charakters überhaupt anzeigt.

S. 191. (Aus einem Manuscript von Th**) „Da mit der Empfindung der Ton im Verhältnisse steht, sollte dann nicht jeder Mensch einen Grundton haben, in dem alle, denen er fähig ist, zusammenlaufen; und wäre dieß nicht derjenige, den er bei ruhiger Lage, bei gleichgültigen Unterredungen annimmt? denn sein ruhiges Gesicht enthält ja die Anlage zu allen Zügen, die er annehmen kann. Diese Töne müßte ein Tonkünstler feines Ohrs sammeln, klassifiziren und dann bezeichnen können, und am Ende müßte man jedem gegebenen Gesichte seinen Naturton beylegen können; doch mit Vorbehalt der Veränderungen, die von der Beschaffenheit der Lunge herrühren. Der von langer Natur und glatter Brust wird eine schwache Stimme haben, der Krankheiten nicht zu gedenken. Auf diesen Gedanken, der schwerer auszuführen als zu erfinden ist, hat mich die unzählige Art ja und nein auszusprechen, gebracht. So vielerley Anlässe es giebt, eines von diesen zu sagen, z. B. Versicherung, Entscheidung, Freude, Angst, Scherz, Spott, und so mehr; so vielerley Ton kann auch der nämliche Mensch seinen Worten geben. Und dennoch hat bei gleichen Anlaß jeder Mensch seine eigene Art, die mit seinem Charakter zusammenstimmt, offen oder zurückhaltend, ernstlich oder leichtsinnig, theilnehmend oder kalt, mürrisch oder leutselig, entschlossen oder zaudernd — ja, nein, oder sonst etwas zu sagen. Welch ein Unterschied für die Gesellschafter, und welch weite Riß ins Innerste der Seele.

S. 461 sagt Lavater dem Schüler der Physiognomik: „Bezeichne dir auch, (wie die Italiäner in ihren Pässen und Signalements) die Stimme des Menschen; die Höhe, Tiefe, Stärke, Schwäche, Dumpfheit, Klarheit, Rohigkeit oder Unnehmlichkeit — Natur oder Falschheit der Stimme — forsche, welche Stirne und Töne am öftersten beisammen seyn? Du wirst sicherlich, wenn du feines Gehör hast dazu gelangen, aus der Stimme auf die Classe der Stirnen des Temperaments und des Charakters schließen zu können.“

Und endlich S. 418 — (o! mir so ganz aus der Seele gesprochen! —) „Wenn der Mensch auch nur Ohr wäre, oder nur den Sinn des Gehörs brauchen wollte, so könnte er es schon allein durch diesen Sinn in der Physiognomik sehr weit bringen. Wer sein Ohr zum Beobachten gewöhnt hätte, der würde vor dem Zimmer einer Gesellschaft von Personen, die ihm ganz unbekannt wären, oder die sogar in einer ihm ganz fremden Sprache sprächen, schon viele Eigenschaften der Redenden genau bestimmen können. Der Ton der Sprache, die Artikulation samt der Schnelle und Höhe oder Tiefe — alles charakterisirt gar sehr, und die Sprache oder der Ton der Verstellung, ja auch der feinsten Verstellung, ist diesem geübten feinen physiognomischen Ohr so ausnehmend merklich, daß sich beynahe keine Verstellung so leicht entdeckt, als die Verstellung der Sprache, obwohl dieselbe sehr weit getrieben werden kann. Aber — wer will diese unendlich nuancirten Thonarten mit Zeichen ausdrücken? Wenn ich einen Menschen durchaus im geraden Tone der ganzen Redlichkeit, die durchaus jede Nebenabsicht, die nicht offenbar seyn soll, respuirt — in diesem so unerhört seltenen Tone sprechen höre; so hüpfet das Herz in Freuden; und ist in Versuchung auszurufen: „Das ist eine Stimme Gottes und nicht eines Menschen.“ Und Schande dem, der diese allererhabenste Natursprache nicht versteht; gewiß wird er Gottes Stimme weder in der Natur, noch in der Schrift, noch in seinem Herzen verstehen.“

Künftig auch mein Scherflein zu diesen Beobachtungen, Wünschen und Herzensergießungen.

Ueber die musikalische Ausführung. (Execution.)

Man schreibt ohn' Unterlaß Lehrbücher über die Komposition, und wird doch nie ein wahrer Komponist dadurch erzeugt und gebildet. Für die Ausführung, die sich wohl lehren und lernen läßt, ist man indeß ganz unbeforgt. Wäre diese aber vollkommen oder doch besser, hörte man die Werke großer Meister ganz in ihrem Geiste ausführen, so wären alle Lehrbücher der Komposition, die doch immer nur die schon vorhandenen Meisterwerke kommentiren, oft falsch kommentiren, fast entbehrlich. Die wahre Ausführung dieser Werke würde auf Ohr und Herz weit treffender und fruchtbarer wirken, als alle durch den Verstand gefasste Regeln, und der durch diese geleitete oder verleitete Blick in Partituren. Ist bey der größtentheils so verkehrten Ausführung bleibt das Partituren lesen fast das einzige Hülfsmittel zur Bildung junger Komponisten. Geschicht dieß aber nicht an der Seite eines erfahrenen, tiefblickenden und weitumfassenden Komponisten so kann es auf ganz falsche Wege leiten. Das Auge kann oft großes Wohlgefallen an der fleißigen künstlichen Ausarbeitung eines Stücks finden, kann sich der mannigfaltigen Verzierungen, Nachahmungen, Umkehrungen u. dergl. des eignen Ganges, der Gedrängtheit jeder einzelnen Stimme gar sehr erfreuen und sich so Wunderwirkung davon versprechen; und dennoch kann die Wirkung wo nicht gar schlecht, doch ganz anderer Art seyn. Umgekehrt kann eine Partitur dem Auge leer und verächtlich erscheinen und doch die Wirkung davon groß und zweckmäßig seyn. Alle solche Irrungen würden vermieden, lernte man die musikalische Werke durch genaue und wahre Ausführung kennen. Nur dem tiefblickenden, vielumfassenden, allahnenden Künstlergeist ist eine Partitur mehr als die Beschreibung eines Gemählde dem Freunde der Malerern ist, die genaueste Beschreibung des wahrsten herrlichsten Gemählde erzeugt immer in der Seele ein ganz anderes Bild und wirkt nur schwache Nührung: (die Neugierde abgerechnet,) stellt ihn aber vors Gemählde und er hat am ersten Eindruck unendlich mehr gewonnen als an aller vorhergegangenen Beschreibung und aller noch nachfolgenden Auseinandersetzung und Zergliederung des Werks. So kann auch die Regel nur für den ganz verständlich und auch wohl noch von Nutzen seyn, der schon durch die Werke, von denen jene Regel abgezogen, öfterer ganz getroffen worden. Dies kann aber ohne die wahrste Ausführung nicht geschehen. Die Komponisten, die nicht so glücklich sind, ein Orchester zur Hand zu haben, auf welches sie persönlich mit ihrem ganzen Geiste wirken können, sollten daher gar nichts angelegentlicheres haben als auf die Mittel zu besserer Ausführung ihrer Werke zu sinnen. Es ist dieses freilich nicht so leicht ausgeführt als gesagt: Der ausübende Tonkünstler, der ein edles Werk ganz im Geiste des Komponisten ausüben soll, muß, die Erfindung ausgenommen, fast alle Fähigkeiten und Kenntnisse des Komponisten besitzen: denn er muß das Stück verstehen, seinen Zweck einsehen und fühlen, die Mittel kennen, wodurch sein Vortrag wieder verständlich und der Zweck erreicht wird. Hiezu nun noch für sich die Fertigkeit haben alle jene Mittel mit Leichtigkeit und Sicherheit anzuwenden und auszuüben. — Soll dies alles auf dem geraden Wege mit dem ausübenden Tonkünstler erreicht werden, so muß man von der Wiege an anders mit ihm verfahren werden, als es bis izt geschehn, so muß der letzte *) in einem Orchester von hundert ein wahrer Künstler seyn. Hiezu Mittel und Wege vorzuschlagen und an ihrer Anwendung und Ausübung mit Hoffnung zu denken, dazu mangelt's mir an Herz und Glauben: ich will's mit meinen Vorschlägen also lieber auf einem andern Wege versuchen. An den Baumeister musikalischer Gebäude an die Instrumentenmacher und Komponisten will ich mich wenden.

(Die Fortsetzung im nächsten Stück.)

*) Schon diese Rangordnung in unsern Orchestern beweist die Mangelhaftigkeit unser Ausübung, außer dem Anführer, sind alle übrigen eigentlich von gleichem Rang, jeder muß gleichviel dazu thun daß das Werk in Kraft und Wahrheit dargestellt werde und jeder kann gleichviel daran verderben und verdirbt. Ein Ton, den der Komponist zu rechter Zeit, zu besonderer

Wirkung in eine sonst unbedeutende Stimme gelegt, den mit der vollkommensten Reinigkeit und Deutlichkeit, gerade mit der Stärke oder Schwäche, mit der Dauer oder Kürze, die ihm zukommt, vorgetragen, macht oft das ganze Stück erst dazu was es seyn soll: diesen einen Ton verfehlt und es ist nichts oder ganz etwas anders.

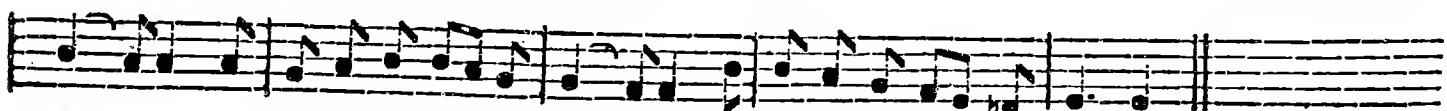
Volkslieder.

Das Lied vom jungen Grafen.

Langsam.



Ich steh auf ei = nem ho = hen Berg seh' nunter ins tie = fe Thal, = da sah' ich ein Schifflein



schwe = ben da sah ich ein Schifflein schwe = ben, da-rin = neu drey Gra = fen fass'n.

Ich steh auf einem hohen Berg,
Seh' nunter ins tiefe Thal,
Da sah ich ein Schifflein schweben,
Darinn drey Grafen fass'n.

Der allerjüngst, der drunter war,
Die in dem Schiff'lein fass'n,
Der gebot seiner Lieben zu trinken
Aus einem venedischen Glas. *)

"Was giebst mir lang zu trinken,
Was schenkst du mir lang ein?
Ich will jetzt in ein Kloster gehn,
Will Gottes Dienerinn seyn. „

"Willst du jetzt in ein Kloster gehn,
Willst Gottes Dienerin seyn,
So geh in Gottes Namen;
Deins gleichen giebt's noch mehr! „

Und als es war um Mitternacht,
Dem jung'n Graf träumts so schwer,
Als ob sein allerliebster Schatz
Ins Kloster gezogen wär.

"Auf Knecht, steh auf und tummle dich;
Sattl' unser beide Pferd!
Wir wollen reiten, sey Tag oder Nacht;
Die Lieb ist reitens werth! „

Und da sie vor jen's Kloster kam'n,
Wohl vor das hohe Thor,
Fragt er nach jüngst der Nonnen,
Die in dem Kloster war.

Das Mädulein kam gegangen
In einem schneeweißen Kleid;
Ihr Händ war abgeschnitten,
Ihr rother Mund war bleich.

Der Knab er setzt sich nieder,
Er saß auf einem Stein;
Er weint die hellen Thränen,
Brach ihm sein Herz entzwey.

Dies schöne Volkslied so Herder aus dem Munde des Volks in Elßaß aufgezeichnet, und seiner vortreflichen Sammlung Volkslieder an die Spitze gestellt, ist wahrlich sowohl in Musik als Poesie voll lieber schöner Einfalt, und so voll heimlichem traurigem Leben; die Melodie geht so ganz den Gang der Traurigkeit; stets durch die nächst liegenden halben und ganzen Töne. Es hat etwas ähnliches mit der schönen Choralmelodie: aus tiefer Noth schrey ich zu dir, die ursprünglich auch wohl eine Volksmelodie ist. Luther nahm sie von einem katholischen Kirchengesang, die katholischen Kirchengesänge stammen größtentheils aus Griechenland u. s. w.; nur die Melodie zur dritten Zeile die ist mir etwas verdächtig, sie hat vielweniger den Charakter des einstimmigen Gesanges, als das Uebrige, wird auch durch die etwas unzeitige Wiederholung verdächtig, auch hab ich sie schon in einem andern Liede gehört: Es stehen drey Stern am Himmel, das durchaus eine zweistimmige Melodie hat, daher vielleicht ursprünglich ein Jägerhornstück oder dergleichen ist.

*) Nach der Tradition ein Glas, das den Trank vergiftete.

Hier folgt nun noch eine solche Volksmelodie, die sehr wohl volle Harmonie verträgt, man glaube aber nicht daß sie durch diese volle Harmonie viel gewinnt; wenn das Lied auf Waldhörner nur zweistimmig geblasen wird, so klingt's da eben so vollstimmig, weil die Akkordnoten in den tiefen Waldhorntönen sehr vernehmlich mitklingen. Sie ist mir eine der allerschönsten Volksmelodien die ich kenne. Auch denk' ich ist die Poesie höchst rührend und wahr. Ich wüßte nicht was man zum Abschiede noch hinzufügen könnte. Nur einmal hab' ich den Anfang so singen hören. Es ritt wohl ein Jäger zum Thor hinaus, und das scheint mir das Rechte. Defteter wird es indeß so gesungen wie ich's hier gebe.

Etwas lebhaft aber nicht geschwind.

Es rit : ten drey Rei : ter zum Thor hinaus A : de! Und soll es dann ge-schieden seyn so
 Fein's Lieb : chen kuck : te zum Fenst'r hinaus A : de!

gieb mir dein göl-de-nes Ringelein. A : de! A : de! A : de! ja scheiden und meiden thut weh!

Es ritten drey Reiter zum Thor hinaus,
 Ade!
 Feins Liebchen kuckte zum Fenster hinaus,
 Ade!
 Und soll es dann geschieden seyn!
 So gieb mir dein goldenes Ringelein,
 Ade, Ade, Ade!
 Ja, Scheiden und Meiden thut weh!

Und was uns scheidet das ist der Tod,
 Ade!
 Er scheidet so manches Mädeln roth,
 Ade!
 Er scheidet so manchen Mann vom Weib,
 Die konnten sich machen viel Zeitvertreib,
 Ade, Ade, Ade!
 Ja, Scheiden und Meiden bringt weh!

Er scheidet das Kindlein in der Wieg'n
 Ade!
 Ich werde mein schwarzbraunes Mädel noch kriegen, *)
 Ade!
 Und wenn's geschieht in kurzer Zeit,
 So soll es uns machen gar große Freud,
 Ade, Ade, Ade!
 Ja, Scheiden und Meiden bringt weh!

*) Außerst ausdrückend ist hier das daktylische Sylbenmaß dieser einen Zeile: die beiden Viertelnoten im zweiten Takte

werden dadurch zu einer Achtelnote mit dem Punkt und einer sechzehntelnote.

Volktänze.

Hanakisch.

Violine. *Vivace.*

Violin score for the first system. The music is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a lively melody with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Clavier. *Vivace.*

Piano score for the first system. The music is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a lively melody with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Dieser hanackische Tanz, der viel lebhafter als die Polonoise gespielt wird, hat übrigens mit ihr in seinen Schlüssen und Vortragmanier große Ähnlichkeit. Auch ist er in Pohlen ein allgemeiner Volkstanz. Vielleicht ist er ursprünglich der polnische Nationaltanz als die Polonoise selbst, die vielleicht erst in spätern Zeiten, bey der aristokratischen Regierungsform entstanden, erst vielleicht nur Tanz der Edlen gewesen und so hernach unter's Volk gekommen. Denn mir scheinen der hanackische und polnische Tanz in ihrem Charakter, eben so verschieden zu seyn, wie Volkfreude und Herrenfreude einer hochtrabenden Nation.

Wenn man dem Ursprunge dieses Tanzes genauer nachspürte, als es außerhalb Pohlen geschehen kann, so träte man vielleicht auf eine bessere Erklärung von der Herkunft der Hanacken, die noch in einem Theil von Mähren wohnen, als die ich jetzt in einem Aufsatze in Schölzers sonst vortreflichem Briefwechsel gefunden. Ich will sie meinen forschenden Lesern zu Gefallen hier hersehen.

„Der Fluß Zana entspringt im Brünner Kreise, in den Bergen rechts bey dem Orte Krasinsko, der ohngefähr zwey mährische Meilen von Wischau, einer fürstbischöflichen Stadt, liegt. Bey Diebitz, einem Marktflecken, fließt ein anderes Bächlein hinein und fängt bey Wischau an etwas stärker zu werden. Bei Lwanowitz, abermals einem Marktflecken, den man für den eigenthümlichen Sitz der Hanacken ansieht, und wo der Fluß dicht vorbeifließt, bekommt derselbe seinen wahren Namen Zana und nimmt noch zwey andere zufließende kleine Bäche auf. Um Titschin und Nezamissitz verschlingt er das Schwabenitzer Wasser; darnach bey Rojetin den Ottaslawitzer Bach, welcher durch Predlitz hinabrinnt, und dort das Prosnitzer und Olschaner Gewässer aufnimmt. So angeschwollen, fließt er noch eine Strecke hin bis an Kropin, wo er sich endlich mit der March vereinigt. In allem also fließt er sechs mährische Meilen und hört somit auf.

Hier gleichsam im Mittelpunkte des Landes, wohnt ein einzelnes mährisches Volk, das sich, von allen andern umliegenden Bewohnern Mährens, noch jezo durch Sitten, Sprache und Tracht merklich unterscheidet und die besten Gegenden zum Ackerbau besitzt. Sie heißen Hanacken. Wenn ich sie auf sllavonisch fragte: *odkud gste? wo seyd Ihr her?* so bekam ich allemal zur Antwort: *zHane, aus dem Hanackenlande.* Von Diebitz an, an beiden Ufern, bis in die Gegend von Kremos, ist ihr wahrer und eigentlicher Sitz: folglich sind die dasigen Landesbewohner die rechten und eigentlichen Hanacken.

Ich fand diese Leute (deren Untersuchung ich drey Herbstferien aufopferte, und deren Land ich von drey Seiten bereiste, so weit ich nämlich dieses Volk ausgebreitet zu seyn meynte) nicht so gesprächig, wie ihre Nachbarn. Ihre Lebensart ist sehr faul und träge. Sie lachen selten, sind ernsthaft und nachdenkend; bei ihren Ergötzlichkeiten mehr eingegeben, als ausschweifend; in der christlichkatholischen Religion standhaft, obwol nicht sehr eifrig; über die ihnen eingestandne Rechte wachsam und hartnäckig; stolz auf die alten und mündlichen Lehren ihrer Voreltern, welche sie einander behutsam beibringen.“

Diesen Charakter hat das kleine Volk in Mähren vielleicht erst in spätern Zeiten, abgeschnitten von seinem eigentlichen Vaterlande, vielleicht unterm Druck seiner Regenten und Nachbarn angenommen: denn ihr Nationaltanz, den die kleine Hanackenkolonie in Mähren vielleicht nicht einmahl mehr kennt, ist bis auf die Hartnäckigkeit von ganz verschiedenem Charakter; die lebhafteste Bewegung, das stete Zurückkehren und Schlüssen im Hauptton, drückt eine sehr lebhafteste fast wilde Freude aus. So ist auch der Schritt ihres Tanzes wild, kühn und frey. Jeder Tact hat drey Schritte wovon der erste weitaus rechts der andre eben so weitaus links geschieht und der dritte ist ein Sprung mit dem rechten Fuß an den linken wodurch dieser gleichsam in die Höhe geschlagen wird. Bei all diesen Schritten macht der ganze Körper sehr lebhafteste Beugungen und Schwenkungen. Es wäre wohl der Mühe werth zu untersuchen ob jenes kleine Volk in Mähren denselben Tanz hat oder wenigstens kennt. — —

Kunstanekdoten.

8.

Der große Lautenist Weisse antwortete im fünfzigsten Jahre seines Alters auf die Frage, wie lange er die Laute spiele? „zwanzig Jahr.“ Einer seiner Freunde, der gewiß wußte, daß Weisse schon im zehnten Jahre seines Alters die Laute spielte, wollte ihm widersprechen, er fiel ihm aber ins Wort und sagte: „schon recht; allein zwanzig Jahr stimmte ich.“ So stimmt der Mann von Komplimente unaufhörlich an seinem Leben und kommt eben so selten zum Genüssen, wie der Lautenspieler zum spielen. Nein, daß menschliche Leben ist zu kurz um Komplimente zu machen und die Laute zu spielen.

9.

Stradella, ein neapolitanischer Violinist, rührte mit seiner Kunst ein edles venezianisches Mädchen so sehr, daß sie sich von ihm nach Rom hin entführen ließ: ihr Liebhaber, einer der ersten vom venezianischen Adel, ließ ihnen nachsetzen. Der Nachgesandte kommt nach Rom, erfragt den Violinisten, hört, er sey eben in der Kirche, und eilt hin mit dem Dolch unterm Mantel. Eben spielt da Stradella ein Solo; jener hört ihn, wird entzückt, vergißt die ihm zugesagte Belohnung, steckt dem Stradella unter der Hand, daß er sich eilig davon machen möchte und schreibt seinem Gebieter er sey zu spät gekommen.

10.

Palma ein neapolitanischer Sänger wurde von einem harten Gläubiger überfallen und sollte ohne Mitleiden festgesetzt werden. Statt aller Antwort auf die Schimpfreden des Gläubigers setzte sich Palma ans Clavecin und sang verschiedene Arien. Die Wuth des Gläubigers fiel nach und nach und wurde endlich so ganz besänftigt, daß er dem Palma nicht nur seine Schuld erließ sondern ihm auch noch zehn Goldstücke zur Befriedigung anderer Gläubiger schenkte.

11.

Graun, der unsterbliche Sänger des Todes Jesu, war ein eben so rührender Sänger als Komponist. Wie höchst interessant sein Gesang gewesen, beweist auch folgende Anekdote:

Da Franz Benda, dem König, der damals in Dresden Winterquartier hielt, die Nachricht vom traurigen Tode Grauns brachte, weinte der König und sagte: „solchen Sänger werden wir nicht wieder hören!“ Grauns Gesang war also das erste was der König beklagte: und er wußte doch, und weiß noch gewiß Grauns Kompositionen zu schätzen.

12.

In einem öffentlichen Konzert, das Lolli gab, waren auch Kinder zugegen. Diese lachten in einem komischen Konzertsätze so herzlich und anhaltend daß man die starke Wirkung der häufigen komischen Akzente und Sprünge gar nicht verkennen konnte. Lolli ist hierin der erste gewesen, der uns gezeigt hat, daß die Instrumentalmusik an und vor sich des höchsten komischen Ausdrucks fähig ist: und hat es darinn zugleich zu einer solchen Vollkommenheit gebracht, daß man ihn hierin für ein Originalgenie halten kann. In komischen Singschauspielen, zu einer komischen Handlung zu komischen Worten solche Töne anzuwenden, die das komische noch erheben und stärker beleben, das beweist noch nicht daß es eine wirklich an sich komische Musik gäbe.

Kunstnachrichten.

10.

In Paul Stettens, des jüngeren, Kunst-Gewerk und Handwerksgegeschichte der Stadt Augsburg, findet sich folgende interessante Nachricht von den Meisterfängern:

— Eine andere Art von Tonkünstlern, welche zugleich Dichter waren, zog in den Zeiten des sechzehnten Jahrhunderts die Aufmerksamkeit des Publikums an sich, ich meyne die Meisterfänger. Wenn man sie hört, so waren Moses und Salomon aus ihrer Kunst: zum wenigsten hatte sie ihre Einrichtungen und Freyheiten Kaiser Otto dem großen und dem Papst Leo dem VIII. zu danken. Es ist unstreitig, daß dergleichen Uebungen, wie die ihrigen waren, aus den ersten deutschen Alterthümern hergeleitet werden können. Ganz gewiß ist es auch, daß zu den Zeiten der Kaiser aus dem schwäbischen Hause der Meistergesang, d. i. ein Wettgesang unter dergleichen Dichtern und Sängern in großem Ansehen gewesen, so daß sich selbst Könige, Fürsten und Edle dessen nicht geschämt haben, wie es aus der noch vorhandenen Sammlung von Minnegefangen kann ersehen werden, hier aber ist es der Ort nicht, dergleichen zu untersuchen. Ueberhaupt haben sie nach der Zeit ausgeartet und sind aus Dichtern Possenreißer, Gaukler oder eine Art von Komödianten geworden, die im Lande herumgezogen sind, jedoch aber zu großen Feierlichkeiten bey fürstlichen Vermählungen gesucht und verschrieben wurden, so wie in neuern Zeiten große Sänger und Sängertinnen mit schweren Kosten aus Italien berufen werden. Wenn sie dazu oder davon reisten und durch unsre Stadt kamen, wurde ihnen ein Jahrespennig gereicht, daher finde ich in den öfters angeführten Rechnungen 1327. duobus hystrionibus, missis civibus de nuptiis ducis Karinthiae V. W. Haller. Ferner 1329. II. Jocularibus domini Imperatoris, nuptiis ducis Rudolphi VI. W. Haller; und sodann noch einmal 1330. Uni Joculari quem dux Karinthiae missit civibus de quibusdam nuptiis, M. W. Dieses Schicken solcher Leute war vielleicht eine Ehrenbezeugung, welche man der Stadt machte, oder eine Empfehlung zu einer Gutthat. Allein sie waren noch keine Meisterfänger, wie sie nachgehend bekannt worden sind.

Die Meisterfänger waren größtentheils gemeine Handwerksleute, die aus Liebe zum Dichten und Singen sich in eine Gesellschaft begeben und über ihre erlaubten und unschädlichen Versassungen von den Kaisern besondre Freyheiten erhalten hatten. Die hohe Schule dieser Meister oder Liebhaber des Meistergesanges war zu Mainz, wo ihre Freyheiten und Ordnungen verwahrt wurden. Ihre Hauptsitze aber waren zu Nürnberg, zu Strassburg, zu Ulm und hier zu Augsburg. Die Kunst war ziemlich in Abnahme gekommen, bis sie Hans Sachs, der Schuster in Nürnberg, gegen Ende des fünfzehnten Jahrhundert wiederum empor brachte. Erst von dieser Zeit an finde ich hier gewisse Nachrichten. Sie mögen lange vorher hier gewesen seyn, es ist ihrer aber nicht gedacht worden. Ungefähr um das Jahr 1534. brachten Meister und Sänger, gemeiner Schule von Augsburg, bey dem Rath eine Witten schrift an, daß ihnen erlaubt werden möchte, anstatt der heydnischen Fabeln und Historien, die eine Zeit her üblich gewesen, geistliche Lieder zu singen, so wie ihre Vorfahren schon 600 Jahr vorher gethan hätten. Sie berufen sich darinn auch auf eine alte Ordnung, welche sie vormals von dem Rath erhalten, und bitten,

ihre Schulen an den Sonntagen vor den Abendpredigten halten zu dürfen. Drauf erhielten sie die Erlaubniß, sie sogar in eine Kirche zu halten, und zwar wurde die Barfüßerkirche hiezu bewilligt, hernach aber bezogen sie eine Stube der St. Jakobs-Pfründe. Eigentlich wurden in diesen Schulen nur geistliche Lieder und Erzählungen abgesungen. Die Vorsteher der Gesellschaft waren die Werker und Büchsenmeister von welchen jene, theils zu Beobachtung guter Zucht und Ordnung theils zu Beurtheilung der Kunst, theils zu Austheilung der Prämien, die in Kronen bestanden, bestellet waren. Die Meister sangen nach besondern Weisen, die ihre eigene oft possirliche Benennungen hatten, z. E. die überkurz, Abendroth, Weiß, die Weber, Krähen, Weiß, der kurze Kanzler, die Cupidinis Handbogen, Weiß, der blasse Ton, der vergessene Ton, der Frauenlobs, Leib, Ton u. s. w. und wenn sie sangen, war ihnen eine vergoldete Kette mit verschiedenen Schilden um den Hals gehängt. Alles war nach einer ziemlichen Ordnung eingerichtet, die dem Grunde nach sehr alt, aber in den Jahren 1561 und 1611 erneuert worden ist. Da sie ihre Schulen in der St. Jakobs-Pfründe hielten, gieng die Gesellschaft ziemlich zusammen: sie wurde aber hernach wiederum hergestellt, und man hielt die Schulen bald in der Kirche zum H. Kreuz, bald in der zu St. Stephan und St. Jakob, auch in der St. Markus Schule und endlich in Privathäusern und Städeln. Gewöhnlicher Weise geschah es an hohen Festtagen, und alsdenn mußten Lieder gesungen werden, die auf das Fest eine Beziehung hatten, oder es geschah an andern Sonntagen, wo zwar die Sänger freie Wahl hatten, doch mußten die Lieder jederzeit eine biblische Geschichte oder eine Glaubenslehre zum Gegenstand haben. Diese Singschulen haben bis 1701 gedauert. Im Jahr 1610 hat man ein ordentliches Protocoll dabey zu führen angefangen, welches bis auf vorgedachtes Jahr fortgesetzt wurde. Hernach giengen sie ein.

Es hatten aber diese Meisterfänger auch noch andre Pflichten, denn sie waren zugleich Schauspieler. Als solche erhielten sie sich, bis weit in das jetzige Jahrhundert, und vielleicht sind noch einige am Leben, die in ihren jungen Jahren große Nebucadnezar, keusche Susannen, oder auch lustige Hanswürste in dergleichen von Gelehrten und Ungelehrten stark besuchten Spielen, vorgestellt haben. Ihr erstes wurde im Jahr 1540. bey St. Martin, unter dem Titel, die fünf Betrachtungen, aufgeführt, wobey der jüngste der Meister die Frauensperson vorstellte. Sie hatten hernach ihren eignen Komödienstadel in der Jacober Vorstadt, und lange Zeit mußten alle fremde Komödianten, die solchen gebrauchten, ihnen davon etwas abgeben, bis er endlich an das Alnosennamt gänzlich gekommen, und im Jahr 1776 ganz neu erbaut worden ist. So stunde auch diese Gesellschaft unter einer eignen Rathsdeputation die aber nun auch mit dem Alnosennamt ist in eines gezogen worden.

Indessen, ungeachtet sie meistens aus Handwerkseuten bestund, so haben sich doch einer und andere daraus durch Schriften

bekannt und sogar Ehre gemacht. Vorzüglich verdient hier der Metarius Hans Spreng, einer der größten Meister seiner Zeit, genannt zu werden. Er übertrug die Ilias des Homers, die Aeneas des Virgils, die Verwandlungen des Ovids, in deutsche Reimen, und andre griechische und lateinische Schriftsteller in ungebundene Rede. Freylich haben sie die Eigenschaften nicht, welche man von einer guten Uebersetzung fordert, indessen hat man sich in Deutschland sehr lange Zeit damit beholfen. Hans Ulrich Cristeiner, ein Hammerschmied, schrieb in deutschen Reimen eine Chronik und Beschreibung der sürnehmsten Sachen, welche sich von 1600. bis 1628. in Europa, Asia, Afrika begeben haben; die in letztem Jahre hier gedruckt worden ist. Johann Daniel Holzmann, Maler und Dichter, hat gleiche Kunst an Cirill Spiegel natürlicher Reichtum verschwendet und ihn im Jahr 1774 in deutschen Reimen bey Philipp Ullhard, mit Holzschnitten herausgegeben. Noch andere waren wegen der von ihnen verfaßten Traubden oder Haupt und Staatsaktionen, worinnen sehr viel gesungen, oder doch in Reimen gesprochen worden, in sehr guten Ansehen.*)

Der größte Theil dieser Meisterfänger war seit den Zeiten der Kirchenreformation, von evangelisch lutherischen Melations genossen. Daher sind auch alle ihre Lieder den Glaubenslehren dieser Religion gemäß, ja manche sind selbst, wegen ihres erbaulichen Inhalts, unter die Kirchenlieder aufgenommen worden. Diese Kirchenlieder sind ein besonderer Theil unsers Gottesdienstes,

*) Ad. Puschmanns gründlicher Bericht des deutschen Meistergesangs, den Mäthen der Städte Strasburg, Augsburg und Nürnberg dedieirt. Naacuell's Abhandlungen von Meisterfängern. Acta, die Meisterfänger betreffend, im Stadt-Archiv.

und eine eigne Kirchenmusik, von welcher ich einiges anzuführen gedenke. Gleichwie D. Luthers Haupt-Endzweck gewesen ist, die Reluligkeit des Gottesdienstes nach dem Vorrang der ersten christlichen Kirche wieder herzustellen, so war er auch darauf bedacht, eine Verbesserung im Kirchen-gesang zu Stande zu bringen. Er behielt zwar einige lateinische Hymnen bey, die messen aber wurden, um sie auch dem ungelehrten Ehrliem verständlich zu machen in Deutsche Reimen übersetzt. Ebenergleichen geschah mit vielen Psalmen Davids. Er dichtete auch selbst neue Lieder, die von starkem Ausdruck und kernhaften Gedanken sind, und das geschah auch von andern Gottesgelehrten, die seinen Bepispiele folgten, und von ungelehrten Meisterfängern. Dabey wurde nure theils die alte Melodey der Hymnen, wiewohl verbessert, beygehalten, theils wurden neue Reisen dazu gesetzt. An diesen letztern, die von allen, welche den Choralgesang verstehen, berrumdet werden müssen hatten die damals lebenden, und bey Luther angeesehenen sächsischen Gesangmeister, Conrad Rurpf und Johann Walther, den größten Antheil. Sie wurden aber anfangs nicht so allgemein; bis sie Lukas Lojmus sehr richtig und genau herausgegeben, worauf sie in allen evangelischen Kirchen sind angenommen, und bis auf den heutigen Tag beygehalten worden. In neuern Zeiten sind noch viele hinzugekommen, und in unsern Zeiten verbessert man zwar viel an Sprache und Gedanken unsrer Gesänge wird aber immer die Weisen der Alten für unverbessertlich halten müssen.**)

Geschriebene Sammlung von Meisterfängern, nebst einer Vorrede. Protocolle.

**) Praetorii Syntagma Music. p. 447.

II.

Herr Z. Ph. C. Bosler in Heilbrunn hat eine Maschine erfunden mit der man weit leichter, wohlfeiler und besser, als bisher durch alle Notendruckereyen und Stecherereyen geschehen, Noten abgedruckt und zwar eine jede Handschrift bis zum Läuschen genau kopirt.

Diese Nachricht steht schon in mehreren Kunstjournalen, aber nirgend finde ich eine Beschreibung von der Maschine oder nur einen Wink von der Einrichtung derselben. Der letzte Umstand führt auf die Vermuthung einiger Nethilichkeit mit der neu erfundenen englischen Kopiermaschine, die aber nur Eine Kopie vom Original liefert. Möchte H. B. doch bald diese Erfindung

Musels Miscell. artist. Inb. 3 St.

gemeinnützig machen, denn die Schwierigkeit bey dem bisherigen Notendruck und der daher entstehende hohe Preis (an dem auch wohl der Mangel an Konkurrenz unter den Notendrucken schuld ist) hält die öffentliche Bekanntmachung ganzer großer Werke gar sehr zurück.

12.

In dem Pädagogium in Darmstadt sind auch einige Einrichtungen zum Besten der Musik die jeden achten Musikfreund erfreuen müssen, geschehen. Die Kantorstelle ist vom Lehramt getrennt. (Ist es nicht traurig wenn ein Mann wie Homilius seine Partitur verlassen muß, um das A B C oder Einmaleins zu lehren!) Ferner zur Musikstunde wird ein besondrer Musikus gehalten; die Choristen müssen die Schullektionen nicht versäumen; der Klavierunterricht wird auch den Aermern unentgeltlich gegeben u. s. w.

S. Erneuerte Statuten des fürstl. Pädagogs in Darmstadt.

13.

Herr Kapellmeister Schwanenberger in Braunschweig hat zum Geburtstag der regierenden Herzogin (den 12. August d. J.) die italiänische Oper: Olimpiade in Musik gesetzt; Herr Professor Eschenburg, ein feiner Kunstkenner, schreibt mir darüber: „ich habe heute einer der Hauptproben beygewohnt und viele wahre Schönheiten, viel richtigen Ausdruck, viel sanfte und reine Melodie mit Vergnügen darin empfunden.“

J. J. Reichardt's

Musikalisches Kunstmagazin.

IV. Stück.

Ueber das deutsche Singschauspiel.

Wir sind so arm an wahren Singschauspielen, daß die bessern Komponisten nicht fürs deutsche Theater arbeiten mögen, oder auch des besten Komponisten Werke nur halbe Wirkung vom Theater thun können, immer mehr einzeln beim Klavier, als im Ganzen vom Theater genossen werden. Woher? die besten Theaterdichter mögen ihre Schauspiele nicht durch Arien zerstückeln: — was gewinnen wir dadurch auch? — und machen sie Operetten, so gehn sie von einem falschen Gesichtspunkte aus.

Zuerst glauben sie, es sey genug, wenn sie alle Szenen nur so wenden, das der Komponist überall Gelegenheit zu singen erhält. Daher muß denn alles singen: Greiß und Kind, Herr und Frau und Magd und alles, was sein ist.

Das ist unter uns allgemein erkannt, daß es der Natur unsrer Sprache höchst zuwider ist, das ganze Stück in Rezitativen abzusingen. Bey dem Italiäner, dessen Sprache so voll leidenschaftlichen Akzents ist, daß seine Rede in Leidenschaft oft zu notiren wäre, den dem war es von der gewöhnlichen Theaterdeklamazion, die schon erhöhter Naturakzent war, ein sehr kleiner Uebergang zum Rezitativ: und einer Nation, die so ganz in Musik lebt, der konnte auch die harmonische Begleitung beim Rezitativ sehr wenig anstößig seyn. Unsre Sprache aber, weit mehr Sprache des Verstandes und aller höhern edlern Kräfte, als Sprache der Leidenschaft, die geht in dem erborgten musikalischen Gewande gar beleidigend unwahr und armselig einher.

Auch ist der leidenschaftlichere Italiäner eh in die Leidenschaft versetzt, auf die der Dichter abzielt, wenn dafür auch der Eindruck sich so tief nicht bey ihm eingräbt, von kürzerer Dauer ist. Es bedarf also in einem italiänischen Stück weit weniger Rezitativ als in einem deutschen: wenn gleich Metastasio der sich durch Zartheit und Wohlklang des Ausdrucks beim Leser den Ruhm des größten musikalischen Dichters erworben, schöne lange Reden und Erzählungen in seinen Opern hat. *)

*) Dieses und die große Eitelkeit im Innern und in der Form der italiänischen Opern, die sich unsre musikalische Dichter, und Lehrer der musikalischen Poesie so blindlings zum Muster wählen, hat gemacht, daß man seit einiger Zeit in Italien die Opern so höchst sinnlos treibt, daß man, bis auf die Hauptscene, oder vielmehr Hauptarie der prima donna oder des primo uomo die Oper durch laut spielt, ist, trinkt, plaudert, buhlt — — —

Der — — — Freylich hat hieran wohl die Menge der Operntheater, die Armseligkeit im Aeußern der Vorstellung, die so wenig geschickt ist, die Imaginazion im Spiel zu erhalten, die schlechte oft erbärmliche Besetzung der Nebenrollen, der geringe Preis der Plätze und die Menge der übermüthigen reisenden Goldkäser aus allen Landen, ihren gemessenen Antheil.

Der kältere nachsinnende Deutsche wird nur durch Ueberzeugung in die Leidenschaft andrer verfest, für ihn kann sich der Dichter so leicht nicht des wahren Ganges der Leidenschaft und genauen Darlegung ihrer Motiven überheben. Daher entstehen mehr Expositionszenen, linderer Gang der Leidenschaft. Ist aber die Leidenschaft einmal in ihm rege gemacht, dann gräbt sie sich desto tiefer bey ihm ein, dann verweilt er williger bey ihr, und hat da nur Seufzer und Thränen, wo der Italiäner schon wieder Bravo und Händegeklatsch bereit hat. Deshalb darf auch weit ehe für uns der Leidende in solchen hochleidenschaftlichen Momenten nur Gesang haben, um weiter zu unserm Herzen zu reden, als für diesen, um ihm seine Leidenschaft bekannt zu machen, nur Sprache.

Das dünkt mich, ist der tiefere Grund, warum der Italiäner nie ein Singspiel mit abwechselnder Rede und Gesang würd' ertragen können, das ganz gesungene Schauspiel aber nicht anstößig findet: wir hingegen dieß in unsrer Sprache sehr anstößig finden, aber wohl ein vermischtes Singspiel sehr gut leiden können.

Es würd' aber aus diesem folgen, daß in unserm vermischten Singspiel nur da gesungen werden müßte, wo die Leidenschaft so hoch gestiegen, daß Worte sie nicht mehr ausdrücken: wo der Zuschauer schon so ganz in die Leidenschaft verfest ist, daß alles *Raisonnement* in ihm schweigt, daß auch ihm schon Seufzer die Brust beklemmen, Thränen das Auge umnebeln, die er nun gleichsam in dem Gesange des Leidenden aushaucht, ausweint.

Um jede Abndung eines unnatürlichen Sprunges wegzuzaubern, bleibt noch das Mittel dem Komponisten, daß er die Instrumentalmusik früher als den Gesang, zu den letzten gesprochenen leidenschaftlichen Worten, oft auch zu ganzen Monologen, eintreten, und den Gesang in die redebegleitende Musik einfallen läßt.

Zu jenem hohen Grade der Leidenschaft kommen aber nur die Hauptpersonen des Stücks, meistens nur die Liebenden. Der Gesang der Vertrauten und Diener, sehr oft auch — meinem Gefühl nach auf immer — der Väter und Mütter wird also dadurch ausgeschlossen. Und das, denkt mich, könnten wir uns, bey dem immer noch großen Mangel an Sängerinnen, und noch mehr an Sängern, doppelt gerne gefallen lassen.

Freylieh muß alsdenn die Handlung für sich interessanter seyn, als sie es in den gewöhnlichen Operetten ist. Und fürchtet man dennoch Eintönigkeit und langwieriges Wesen; so können, wenn die Handlung nicht aus der erhabenen Gattung ist — und für diese eigentliche *Heldenoper* haben wir Deutsche wohl zu viel gesunde Vernunft und zu wenig Künstsinn, — können schickliche contrastirende Episoden immer noch zu Gesängen verschiedenen Charakters Anlaß geben. Nur muß sich dieser Gang an Zahl und Weise zu dem Hauptgesange des Stücks verhalten, wie bey'n guten Dichter die Episode zur Haupthandlung. Die Hauptentschuldigung — denn vor dem strengen Richter wirb's immer Entschuldigung bedürfen — wäre mir indeß nur diese: dadurch fröhlichen einfachen Gesang bey'n Volke allgemeiner zu machen: die zweyte: dem Ganzen einen lebhaftern Gang zu geben.

Für die eigentliche komische Musik — die so wenig wahre Musik ist, als Seiltanz wahrer Tanz ist — für diese wünscht' ich sehr, daß das ganz eigentliche Possenspiel dazu gewählt und dadurch wieder in Schwung käme. Wir haben gewiß durch Verbannung des Possenspiels weit mehr verlohren, als wir gewonnen haben durch Einführung des rührenden Dramas, wo nun der Herr Vater oft den Hanswurst im schwarzen Samtrocke spielt. ~~Und~~ die eigentlich komische Musik würde uns an ihrem Orte weit mehr Freude machen, und unter dem Volk, — das dem Possenspieler darum schon liebt weil er Volkssprache nicht Lustsprache spricht — würde dadurch mehr fröhlicher Volksgesang verbreitet werden können, als durch die jetzige kalte Ländelen, Wigelen, und zwischenein Vernünftelen der meisten Modekomponisten großer Opern und Operetten.

Auch dürfte man gar nicht fürchten, daß diese wahrhaftig komische Musik der wahren, edlen, erhabenen Musik nachtheiliger wäre, als jen laues unseliges Mittel Ding. Sie ist ganz etwas anders, und geht ihren Gang für sich. Man sah in Deutschland nie lieber und eifriger Trauerspiele, als da das Possenspiel noch im Gang war. In Wien zauberte das heroische, unbeschreiblich große und edle Moverrische Ballet jeden Kunstfreund in eine neue Welt, zu einer Zeit, da mehr als Eine Bande Haupt- und Staatsaktors und Seiltänzer ihr Glück bey demselben Publikum machte. Die italiänische große Oper war nie vollkommener, als zur Zeit der possenhaften *Intermezzos*. Daß die großen Opern zu komischen Opern geworden, worinnen edle Personen mit edlem Gesang in ein unedles Spiel eingeflochten wurden, das hat die große Oper der Italiäner und vielleicht ihre ganze Musik herabgewürdigt. Alles, was ich hier noch zum Vortheil des Possenspiels zu sagen hätte, steht weit besser, als ich's hier sagen könnte, in Möfers Vertheidigung des groteske Komischen, woraus der sinnige Leser sehr vieles für die eigentlich komische Musik anwenden kann.

Ferner denken unsre musikalischen Dichter, sie thun genug für den Komponisten, wenn sie ihm nur, außer jedem Ausbruch der Leidenschaft, noch sein viel Bilder, witzige Tändeleien und Neckereien und wichtige Lehren zu singen geben. Und doch ist dieses gerade das, womit der wahre Komponist am wenigsten anzufangen weiß. Nur Leidenschaft, und in dieser nur die bestimmtesten Grade und äußerste Höhe ist wahrer Gegenstand des edlen theatralischen Gesanges. Nur da, wo sich die Leidenschaft natürlich im Bilde malt, ist dieses nicht dem Komponisten in der Quere. — Ich mag und darf hier nicht ins Detail gehen, da ich auf Engels schöne Abhandlung über die musikalische Malererey verweisen kann, wo, indem gezeigt ist was der Tonkünstler malen kann, der Dichter zugleich lernen mag, was er dem Komponisten zu malen geben muß. Und es ist vielleicht der musikalische Dichter, der zuerst diese Abhandlung benützen muß, ehe die meisten Komponisten Gewinn davon haben können.

Endlich glauben die musikalischen Dichter ihre Sprache recht musikalisch, wenn sie zweymal vier Zeilen voll pomposer vielfylbiger Worte fein gereimt haben, und das letzte Wort der achten Zeile so beschaffen ist, daß das erste Wort der ersten Zeile wieder drauf folgen kann. Bedenken nicht, daß eben diese kindische Form den Komponisten in die langweilige Form gewöhnlicher Opernarien einengt, die wahrlich so erstickend ist, daß die Italiäner, obgleich ein Jahrhundert durch daran gewöhnt, doch zu fühlen anfangen, sie müssen ihren Metastasio, trotz aller seiner äußern Schönheit verbrennen, um wieder Raum zu freyen Genieaufstieg zu gewinnen. Junge genievollte Komponisten bearbeiten auch schon lieber die rauheste Poesie, die ihnen nun mehr freye Bahn giebt; und die besten neuern italiänischen Komponisten bearbeiten deshalb lieber und glücklicher die komische Oper als die heroische.

Ferner: so angenehm und so notwendig in der Musik Wiederholungen sind, und besonders die Wiederholungen eines bedeutenden Themas, so höchst bedeutend auch am rechten Orte ein ganzes Da Capo seyn kann, so allerhöchst unnatürlich und sinnlos ist das stete Zurückkehren auf den Ausgangspunkt denselben Weg rückwärts. Jeder Mensch, der keine slavische Seele hat, fühlt schon oft auf seinen Spaziergängen die Unannehmlichkeit desselben Rückweges, so, verkehrt, in seine eigne Spuren zu treten.

Und nun die vielfylbigen Worte, die schon sehr deutlich gesprochen werden müssen, um recht verstanden zu werden, was soll aus denen beim gebühnten theatralischen Gesange werden? Was soll der Komponist mit den Sylben ohne Akzent? Das, was gesprochen, an den Worten Wohlklang war, geht verloren, denn die Sylben werden nur einzeln gehört, und der Dichter hat sich also nur gemartert, um den Komponisten zu martern. Ich gesteh es gerne, daß ich lieber den anscheinend rauhesten Vers voll lebendiger Darstellung von Göthe, als den schönsten sonoresten Vers voll Ziereren von — — — komponire.

Und endlich der Reim: wer hört ihn im Gesange, wenns nicht wahrer Volkgesang ist? Und will der Komponist ihn hören lassen, so legt er sich für seinen Rhythmus einen neuen zwecklosen Zwang auf, oder der Dichter muß den neuen Zwang übernehmen, die Reime mit den Einschnitten und Abschnitten stets übereinstimmend zu machen. Verwende der Dichter die hier unnütze Mühe doch lieber auf Bedeutung, Ausdruck und Harmonie des Versbaues; so kann sein Vers dem Tonkünstler Anlaß für bedeutenden mannigfaltigen, Rhythmus und Bewegung geben. Klopstock ist hierinn das vollkommenste Muster, und vorzüglich hiedurch der größte musikalische Dichter für wahre Musik. Freylich ist diese wenig für unser Theater und Theaterpublikum anzuwenden.

Ueberhaupt also spare der musikalische Dichter all die überflüssigen, unbestimmt leidenschaftlichen, witzigen und lehrreichen Verse, und überhebe sich der zwangvollen Zeilenzahl, der pomposen vielfylbigen Worte, und — das Lied ausgenommen — wo er ihm nicht als von selbst kommt, auch des Reims: gebe dem Tonkünstler nur in hochleidenschaftlichen Situationen, bestimmte Momente der Leidenschaft in natürlich darstellenden, akzentvollen Worten mit bedeutenden harmonischem Versbau, gereimt oder ungereimt. Diese Momente so treffen und so darstellen, kann freylich nur wahres poetisches Genie: dem bleibt aber dann auch weit mehr Freyheit fürs Interesse des Dramas.

Ich habe kürzlich ein deutsches Singschauspiel: Liebe nur beglückt, drucken lassen. Wer dieses Drama als bloßes Schauspiel liest, der muß, wenn er urtheilen kann, sagen, es ist ein gutes Drama; und der muß hundert Dinge daran tadeln, die alle nach seinem Gesichtspunkt, ihren richtigen Grund haben können.

Und doch kann sein Tadel wohl in keinem Stück mich treffen. Daher muß ich etwas darüber sagen, den Gesichtspunkt zu bestimmen, aus dem man es anzusehen hat, um es für das zu nehmen, was es seyn sollte.

Nicht dem unbefangenen Zuschauer und Hörer dieses Stücks sagt ich dies, denn wenn es auf den nicht bey der Aufführung wirkt, was es wirken soll, so hab' ich verlohren, und alles, was ich darüber sagen könnte, wär' eitles Wortgepränge von weise hineingelegten Feinheiten, die jeder wißige Kopf auch aus seiner schlechtesten Arbeit hinterdrein hinaus sehen, oder vielmehr in sie hineinschauen kann; wär' Hühnergekakel nach gelegtem Ey. Für den unbefangnen Zuschauer bin ich auch unbesorgt. Für Kritiker also? Wahrlich noch unbesorgter.

Auf den musikalischen Dichter und Theaterkomponisten möcht' ich gern durch dieses Stück wirken. Dies ist die erste Veranlassung zu seiner Entstehung, der Grund und Zweck, für den ichs ausgearbeitet und bekannt gemacht habe.

Daß ich selbst in diesem Stück ein interessantes Drama gegeben hätte, bild' ich mir wahrlich nicht ein. Vielleicht ersetzt diesen Mangel einigermaßen meine Musik, auf die ich desto mehr Fleiß und frohen Muth gewandt. Zu allem aber, was eigentlich das Musikalische an einem Singschauspiel ist, denk' ich in diesem Drama ein Beyspiel gegeben zu haben, aus dem man besser vielleicht meine Meynung erkennen wird, als aus diesen abgebrochenen Gedanken.

Kann ich unsre besten Theaterdichter hiedurch bewegen, in dieser Art bessere musikalische Schauspiele zu machen, so will ich selbst mit Freuden auf eigne Dichtung Verzicht thun: denn ich fühl' es nur gar zu sehr, daß der Tonkünstler bey Dichtung für seine Kunst immer von hinten anfängt.

Wie ich die Musik zum deutschen Singschauspiel am liebsten denke, wird man aus meiner Komposition von Liebe nur beglückt am besten erkennen. Den Musikern muß man nichts vorreden, sondern vorsingen und spielen. Nächstens werd' ich die ganze Musik des Stücks drucken lassen; einzelne Szenen und Lieder daraus sind bereits abgedruckt, im dritten Theil meiner Oden und Lieder, und in einer so eben von mir her, ausgekommenen Sammlung: Oden und Lieder von Uz, Zagedorn, Kleist und andern Dichtern.

Hier will ich nun noch ein Wort vom heroischen Singschauspiel sagen. Oben sagt' ich: für die eigentliche Heldenoper haben wir deutsche wohl zu viel gesunde Vernunft und zu wenig Kunstsin: d. h. für die gewöhnliche italiänische oder auch französische ganz gesungene Heldenoper. Sollten wir aber nicht ein eignes Heldenschauspiel mit Gesang und Instrumentalmusik haben können, die unserm Wahrheitsgefühl unsrer gesunden Vernunft unbeschadet, höheren Kunstsin in uns weckte und festete, und vielleicht auch Gefühl für Freiheit und Heldenmuth stärker belebte? Nach jenen Bemerkungen über den deutschen Charakter könnten die Helden des Schauspiels, wenn sie nur große, wahre Schauspieler sind, in Deklamazion und Gebehrdenspiel groß, immer sprechen, in hochleidenschaftlichen Stellen, wie in den Duodramos, von Musik begleitet sprechen; wichtige, erhabene Szenen könnten von Chören angekündigt, begleitet und vollendet werden: nur die zärtlichern schönleidenschaftlichern Heldinnen dürften singen — Doch statt all des todten Geschwäges will ich hier lieber einen Plan zu einer solchen deutschen Heldenoper abdrucken lassen, in der nur die Helldin und die Chöre singen. Die erste Szene sey etwas ausführlicher angegeben, um zu zeigen, wieviel ich bey solchen Schauspiel auf die übrigen Künste rechne; die andern kürzer. Besser und lieber zeigte ichs am vollendeten Kunstwerk selbst: wo ist aber das Theater und das Publikum das hiezu Muth einflößte.

S i n g a l u n d R o m a l a.

Eine große deutsche Oper.

Erster Akt.

Erster Auftritt.

Abend. In Westen die letzten Strahlen der untergehenden Sonne, in Osten Aufgang des Mondes durch leichtnebelichtes Gewölk. Der weiße Nebel sammelt sich um die Berge herum. Hinter den Bergen her vor schallen frohe Lieder von ferne her.

Singal erscheint einsam auf dem Felsen in sich versenkt. Fernher ersteigen von verschiedenen Seiten nach und nach die Heerführer den Felsen. Es erscheint von dunkeln Gewölke getragen ein Geist, schwebt bey Singal, nur von diesem gesehen, vorüber und zerfließt in blutrothen Nebel. Die Heerführer sehn Singals Staunen und Bewegung. Aller Augen sind auf ihn gerichtet. Still schreitet er hinab nach seiner Halle und ergreift den Speer. Die Helden nahen sich ihm still und das Wardenchor singt mit halber Stimme:

Schlacht ist in seinem Aug',
Tod der Heere auf seinem Speer!

Alle ergreifen ihre Schilde und Speere und sammeln sich um Singal herum. Krieger drängen in Menge herben. Das Geräusch der Waffen steigt. Jedes Auge ist im Auge des Königs versenkt, jede Hand hält den Speer höher. Endlich beginnt Singal. u. s. w.

Singal sammt all seinen Heerführern beschließen für den nächsten Morgen die Schlacht gegen Swaran, dem Könige von Lochlin, der in sein Land gefallen. Das Wardenchor feuert sie, gegen die Einwürfe einiger Helden, zur Schlacht an. Sie gehen, jeder zu seinem Trupp, sich zur Schlacht zu bereiten. Weissagende Siegesgesänge der Warden folgen ihnen.

Zweyter Auftritt.

Romala, Tochter von Sarko, dem Könige von Jinstora, die einst bey einem Mahle im Hause ihres Vaters sich in Singal verliebte und ihm verkleidet, als Krieger in den Krieg folgte, ist hier allein zurückgeblieben, um ihre Freude auszuathmen, so in ihrer Verkleidung um den geliebten Helden seyn zu können.

Dritter Auftritt.

Sidallan, einer der Helden Singals, überrascht sie, sagt, er erkenne sie, die ehemals seine Liebe verachtete, trägt ihr noch einmal seine Liebe an, oder — droht sie zu verrathen. Sie wirft ihn von sich, er geht in Wuth ab.

Vierter Auftritt.

Romala in äußerster Unruhe und Furcht für Verachtung.

Fünfter Auftritt.

Singal kommt hinzu. Im Innersten der Seele über ihre Liebe gerührt, wählt er sie zu seinem Weibe, ruft die Heerführer alle wieder zusammen.

Sechster Auftritt.

Alle treten auf. Singal verkündigt ihnen, dankt dem Sidallan für den Liebesdienst wenn auch wieder seinen Willen, und befiehlt noch diese Nacht das Hochzeitmahl zu bereiten: daß er vor der Schlacht noch die Ehre seiner Geliebten sichere. Die Warden feyern seine Liebe.

Zweiter Akt.

Erster Auftritt.

Das Hochzeitmahl nach celtischer Sitte, von Bardengesängen durchströmt. Der Tag bricht an. Alles rüstet sich zur Schlacht. Bardenschlachtgesänge. Die Barden und Heerführer ziehen ab.

Zweiter Auftritt.

Fingal und Komala in Liebe versenkt, müssen sich endlich trennen. Er will nicht eh bis er überwunden ihre Liebe genießen, geheißt ihr, ihn auf jenen einsamen Felsen zu erwarten. Ueberlebt er die Schlacht, so ist er der erste bey ihr. Sie scheiden von einander.

Dritter Auftritt.

Komala klagt, und tröstet sich wieder mit dem Heldenmuthе ihres Geliebten. Sie ersteigt den einsamen Felsen. Man hört in der Ferne die Schlachtgesänge mit der sie gegen den Feind anziehn. Dem einsamen Felsen der Komala gegen über ist ein anderer höherer Felsen, von dem ein Theil des Bardenchors die Schlacht beobachtet und den Gang der Schlacht mit anfeuernden Gesängen, die zuweilen vom Bardenchor auf dem Schlachtfelde beantwortet werden, begleitet.

Dritter Akt.

Erster Auftritt.

Komala allein auf dem einsamen Felsen ihn, der so lange bleibt, traurig erwartend. Ferne Gesänge verkündigen das Ende der Schlacht. Das Bardenchor hat den Felsen verlassen. In dem Herzen der Komala lebt süße Hoffnung auf.

Zweiter Auftritt.

Hidallan irrt in der Mitte des Felsens klagend umher: er ist gefallen der große Führer.

Dritter Auftritt.

Komala hört's, steigt von ihrem Felsenstiege herunter und erfährt von ihm den Tod Fingals. In ihren wüthenden Klagen wird sie in der dunkelbeschatteten Ferne Fingals Erscheinung gewahr.

Vierter Auftritt.

Sie eilt den Felsen hinan daß sie der Geist Fingals da treffe, und da sie ihn näher kommen sieht, drückt sie den Pfeil sich ins Herz, um mit ihm ganz vereint zu seyn.

Fünfter Auftritt.

Fingal sucht seine Geliebte in der Nacht des Felsens und findet sie sterbend. Sie sagt ihm: dein Tod — Hidallan verkündigt' ihn mir — ich eilte dir nach. Fingal klagt sie wie ein Held, und läßt sie, unter dem Klagesängern der sich versammelnden Barden, in sein Zelt tragen.

Sechster Auftritt.

Am Fuße des Felsens versammeln sich die Heerführer und vollen Bardenchöre, in ihrer Mitte der gefangene König Swaran. Fingal kommt hinzu, löst seine Fesseln, heißt den Barden, die Seele des Gefangenen mit süßen Gesängen aufheitern und giebt ihm seine Freiheit, sie zum Glück seines Volks und seiner Nachbarn zu gebrauchen. Von allem was der gefangene König ihm aus Dankbarkeit anbietet nimmt er nichts an. Noch tröstet er den immer niedergeschlagenen König mit seinem eigenen Verlust, und ladet ihn, eh sie scheiden zum Freundesmahl. Der Bardenchöre feyern den König in Glück und Unglück Gut und Böß.

Ueber die musikalische Idylle.

Der Hauptcharakter der Idylle ist das Sanfte. Gesang, Harmonie, Bewegung, und Begleitung muß daher immer sanft bleiben. Der Ausdruck jeder Empfindung, jeder Leidenschaft muß sanft bleiben. Alles Starke, alles Hestige liegt ausser dem Gebiete der Idylle.

Wir wollen jedes jener vier Haupttheile einzeln betrachten.

Gesang. Es ist vielleicht nichts schwerer in der Musik, als den wahren Gesang der Idylle zu finden und drinnen zu beharren: der Gesang, der immer gefällig und faßlich, immer gleich weit vom Niedrigen und vom Erhabenen, von Armuth und Reichthum entfernt ist. Es muß der eigentliche Gesang des Liedes seyn. Dahier schießt sich auch die Form der Arien nicht zum Schäfergedicht, wo der Gesang völlig ausgebildet und bereichert wird. Das Rezitativ gehört gar nicht ins Schäfergedicht. Es muß alles lyrisch seyn, denn bey einer sanften Gemüthsbewegung finden die sehr verschiedenen und von einander entfernten Grade der Empfindung, die den Uebergang von der Rede — sey es auch schon musikalischen Rede — zu der Arie verursachen und erfordern, gar nicht statt. Der Gesang des Schäfers ist die Aeußerung einer bestimmten Empfindung, von der der Sänger eben durchdrungen ist. Er wird also viel Einheit haben müssen; und bey einem natürlichen ungeschminkten Gesange Einheit zu behalten, ohne einförmig zu werden, ist wahrlich ein gefährlich Ding. Und da im Schäfergedicht der Ausdruck jeder Empfindung, es sey Freude oder Traurigkeit, sanft bleiben soll, so wird der Komponist selbst in dem natürlichen Ausdruck noch eingeschränkt. Der Gesang der Freude muß nicht zu lebhaft, nicht wild seyn; Der Gesang der Traurigkeit nicht zu finster, nicht zu tiefeindringend seyn. Welche fein gezeichnete Gränze! Nur das feine und richtige Gefühl des Komponisten kann sie genau bestimmen.

Harmonie. Hier ist der Komponist eben so sehr eingeschränkt. Er muß sich aller schnellen auffallenden Modulazionen enthalten, er muß immer sanft moduliren, und doch nicht nur allein den Akkord des Haupttons des Stücks (Tonica) und den Akkord seiner Quinte (Dominante) berühren. Es muß immer Einheit in den Modulazionen seyn, ohne daß sie einförmig wären. Wie schwer dieses ist, und vorzüglich beym Ausdruck der Freude ist, der alle Ausweichung in die weiche Tonart, alle Berührung derselben verbietet, ist leicht zu fassen. Eine neue sehr grosse Schwierigkeit, in Absicht auf die Harmonie im Schäfergedicht werden wir weiterhin gewahr werden, wenn wir von der Begleitung handeln.

Das anhaltende Lyrische verursacht dem Komponisten die größte Mühe. Das ganze Gedicht soll aus einer Reihe aneinanderhängender Lieder bestehen. Die Lieder sollen nicht alle aus Einem Ton gehen, sollen auch eben nicht den Quinten- oder Quartenzirkel durchlaufen, und die Einheit der Empfindung, z. B. Freude erfordert, daß sie alle in der harten Tonart bleiben. Hier kämpft der Komponist mit den größten Schwierigkeiten, strengt seine ganze Kunst an, verleugnet seine Kunst, verbirgt sie, um ein natürliches, leichtes, faßliches Ding hervorzubringen, das Einheit ohne Einförmigkeit hat und so klinge als hätte's ein jeder von selbst so singen können.

Bewegung. Alle schwere, majestätische, sehr langsame Bewegung, alle feurige, heftige, wilde Bewegung, ist dem Idyllenkomponisten untersagt. Zwischen diesen äußersten Graden muß er bleiben. Hier bringt das fortwährend Lyrische wieder eine grosse Schwierigkeit hervor. Die Bewegungen müssen abwechseln, um nicht einförmig und langweilig zu werden, sie müssen aber so aufeinander folgen, daß sie ineinander fließen, damit kein auffallender schneller Uebergang von einer Bewegung zu einer entfernten geschieht, sondern eben so Einheit in der Bewegung als in dem Gesange und der Harmonie ist.

Begleitung. Es ist höchst widersinnig, daß wir zu jeder Art von Musik einerley Instrumente zur Begleitung gebrauchen; jeder Art von Musik gleich starke Begleitung geben. Dieselben Instrumente, dasselbe Orchester, so man in der großen Oper gebraucht, braucht man auch zum Schäferspiel zum Schäfergedicht. Man glaubt einer Musik den Charakter des Pastorale zu geben, wenn man zu den 18 Violinen und 12 Bässen zwey Flöten dazu gehen läßt: und den Schmerz der Didone glaubt man recht gut auszudrücken, wenn man zu eben den Instrumenten

noch Flöten dazu gehen läßt. Das heißt widersinniger Weise die Instrumente durcheinander gebraucht, ohne auf ihren wahren Charakter Acht zu haben. Mich dünkt, zum Pastorale sollten nur allein blasende Instrumente zur Begleitung gebraucht werden: und unter diesen nur Fagotten, Flöten, Waldhörner und Jagotten. Und auch nicht alle zu gleicher Zeit und an jedem Orte, sondern jedes nach seinem besonderen Charakter. Flöten, bey lieblichen und völlig sanften Gesängen, zur Begleitung weiblicher Stimmen; Hoboen bey zärtlich rührenden Gesängen; die Waldhörner können bey dem Ausdruck der Freude zu den Flöten hinzukommen. Von den Jagotten kann man doppelten Gebrauch beym Pastorale machen, einmal zur Begleitung der andern Instrumente, in dieser Absicht hat es die gute Eigenschaft, daß es sich zu den übrigen Instrumenten allen gut schickt, und dann zur besondern Begleitung der männlichen Singstimmen, und da paßt es zum lieblichen, völlig sanften, und auch zu zärtlich rührenden Gesängen. Auch können Jagotten durch Verstärkung des Gesanges der Flöte, und der Hoboe in der tiefern Oktave jeden jener Ausdrücke um vieles erhöhen. Nur da, wo die Empfindung allgemein wird, wo alles, das ganze Schäferchor in freudige Gesänge ausbricht, würde ich Flöten, Hoboen, Hörner und Jagotten zugleich anstimmen lassen. Auch kann man mit sehr guter Wirkung die Instrumente auf verschiedene Art unter einander mischen. Man läßt eine Flöte mit einem Jagott, oder eine Hoboe mit einem Jagott zusammen gehen, und gibt einem andern Jagott die Grundstimme; oder man läßt diese, wo es angeht, von einem Waldhorn machen, oder man nimmt eine Flöte oder eine Hoboe zu zwey Waldhörnern u. s. w. Die Blasinstrumente, vorzüglich die Waldhörner, werden oft den Komponisten in den Modulazionen einschränken, allein selbst diese Einschränkung gehört zum Charakter der Joylle.

Ich habe den Ramlerischen May nach diesen Grundsätzen, die ich auch schon im deutschen Museum (S. September 1777.) vortrug, komponirt; dort hab' ich das Gedicht selbst, wie es Ramler für mich verbessert, abdrucken lassen, und meine Komposition ausführlich zergliedert, um die Schwierigkeiten bey Bearbeitung eines solchen Schäfergedichtes auseinander zu setzen. Es herrscht durch das ganze Stück nur Eine Empfindung: Freude über die Ankunft des Mays. Dieses schließt die weiche Tonart ganz aus! verbietet alle langsame Bewegungen, und weil es Schäferfreude ist, auch alle heftige Bewegungen. Daß der Komponist die Worte auch nicht oft wiederholen und umkehren darf, und selbst seine musikalischen Gedanken nicht oft wiederholen darf, wird man auch sehr leicht einsehen. Der einzige vernünftige Grund zur Wiederholung und Umkehrung der Worte und des musikalischen Gedankens ist dieser: daß der Komponist sich bemüht die Empfindung, die der Dichter nur mit Einem Ausdrucke, nur in einem gewissen Grade ausdrückte und ausdrücken konnte, von verschiedenen Seiten und in verschiedenen Graden auszudrücken, und sie dadurch dem Ohr und Gefühl des Zuhörers desto stärker einzuprägen. Das hat hier aber schon der Dichter gethan. Das ganze Stück ist eine Zergliederung, eine Ergießung der Empfindung der Freude über die Ankunft des Mays. Wollte nun der Komponist noch zu zergliedern anfangen, alles noch mehr auseinander setzen, so würde er sich und den Dichter weischweifig und langweilig machen. Das Stück muß also durchaus liedermäßig komponirt werden. Auch hat es der Dichter dazu schon angelegt. Der Gesang des Daphnis mit dem drauf folgenden Gesange der Rosalinde machen zwey völlig gleiche Strophen aus. Ich sage völlig gleiche Strophen: denn nicht nur das Enkhenmaaß ist drinnen gleich, sondern auch die Grade der Empfindung, die Einschnitte und Abschnitte; auch die Stellungen der Hauptworte und Beyworte. Eine Genauigkeit, die wir selten in Liedern finden, und die alle Lieder haben sollten.

Rosalinde wird also, da sie immer die zweite Strophe hat, dieselbe Melodie behalten können, die Daphnis zur ersten Strophe sang. Kleine Abänderungen ausgenommen, die die Natur der weiblichen Stimme erfordert, und die verursacht werden durch den charakteristischen Unterschied weiblicher Empfindung von der männlichen, und durch den angemessnen Ausdruck beider Empfindungen, welches beydes der Dichter hier sehr fein empfunden und ausgedrückt hat. Diese kleinen Abänderungen und die Verschiedenheit der weiblichen und männlichen Stimme — ich nehme an, daß er Tenor, sie Diskant singt — sind hinlänglich es zu einem schäfermäßigen Wettgesange zu machen. — — —

Das Rondeau, welches igt so sehr gemißbraucht wird, und wodurch man igt fast todt gefügelt wird, thut eine sehr angenehme Wirkung, wenn es an seiner rechten Stelle steht, und so beschaffen ist, wie es seyn soll. Es soll einen Hauptgedanken haben, der neu und von vorzüglicher Schönheit und Annehmlichkeit ist, wodurch er die letztere Wiederholung verdient; der simpel ohne Armuth und faßlich ist: simpel ohne Armuth muß er seyn, damit

damit er bei der einfachsten Einkleidung genug in sich enthalte, die Zwischensätze (couplets) daraus zu ziehen; und faßlich, damit der Zuhörer die Ähnlichkeit dieser Zwischensätze mit dem Thema (Refrain), die zu einem Ganzen abgzwackt, erkenne und fasse, und das Thema selbst bei der Wiederholung wieder erkenne, ohne Mühe mit Vergnügen wieder erkenne.

Ferner steht das Rondeau nur da an seiner Stelle, wo eine bestimmte angenehme Empfindung unterhalten und verstärkt werden soll.

Nun vergleiche man mit dieser Theorie die mehresten Rondeau's, die izt zu Tausenden in der Welt herumflattern. Wie selten findet man ein Rondeau, dessen Hauptgedanke neu und von vorzüglicher Schönheit und Annehmlichkeit ist, wie z. B. das allgemein beliebte Rondeau von Fischer, das eigentlich in neuern Zeiten diese Art wieder in Mode brachte, oder einige von dem jüngern Herrn Besozzi in Dresden? Für diese wenige vortreffliche hört man wieder hundert mittelmäßige und tausend schlechte, deren Hauptgedanke nicht werth ist einmal gehört zu werden, vielweniger 6 — 8 mal: und der schon wie lange abgedroschen ist. Und wie höchst selten findet man Simplicität und Reichthum in dem Hauptgedanken, um daraus die Zwischensätze zu ziehen; ja man trifft selten nur eine Spur davon, daß der Komponist den Gedanken gehabt, seine Zwischensätze aus dem Thema herzuleiten, oder sie nur dem Thema ähnlich zu machen. Nach dem Thema fängt etwas an, was ein ganz ander Ding ist; Gedanken, die unter einander eben so wenig Ähnlichkeit haben als mit dem Thema, die sogar oft eine ganz andere Bewegung erfordern, als das Thema, wenn sie recht vorgetragen werden sollen. Faßlichkeit ist noch das einzige, so man in den meisten Rondeau's antrifft, denn sie haben gemeinhin eine sonderbare Ähnlichkeit mit den ausgepeitschtesten Gassenhauern. Die französischen Komponisten wählen oft ganz bekannte Lieder zu den Themen ihrer Instrumentalrondeau's: sie thun das aber mit besserer Wahl, als die meisten deutschen Nachahmer. Sie wählen gemeiniglich Lieder dazu, die der ganzen Nation Lieblingslieder sind. Bei einer solchen Melodie hat der Instrumentalkomponist den Gewinn, daß der Zuhörer gleich bei den ersten Tacten in eine bestimmte Empfindung versetzt ist, die Worte schweben ihm dabei vor der Seele und tausend angenehme Ideenverbindungen können einem solchen Rondeau einen höchst angenehmen Reiz geben. Die Zwischensätze, — wenn sie nur nicht heterogen sind, und so die angenehme Empfindung gewaltsam unterbrechen — ziehen die Seele wieder allmählig von dem Hauptgedanken ab, und da wissen dann die feinem Komponisten die Erinnerung ans Thema so leise wieder hervorzurufen, die Erwartung darnach so lüde zu spannen, so angenehm zu täuschen und dann so unerwartet süß zu befriedigen, daß ein solches Lied als Rondeauthema oft noch weit angenehmer und stärker auf Herz und Ohr wirkt, als es je gesungen gethan. Wir haben eine Menge izt fast ganz vergessener vortrefflicher Volkliedermelodien deren wir uns hiezu mit dem allerglücklichsten Erfolg bedienen könnten, nur freylich müssen die Lieder selbst erst wieder der Nation bekannt gemacht werden. So wie aber das beste Volkslied selbst nicht in jede Gemüthslage nicht in jede Lebenssituation hineinpaßt, so auch kann das Rondeau nur da ohn' Anstoß genossen werden, und wirksam seyn, wo es an seiner rechten Stelle steht. Und wo steht nach den meisten Komponisten das Rondeau an seiner rechten Stelle? Hinter jedem Konzert, hinter jedem Solo.

Wenn man nun aber den wahren Charakter des Rondeau's recht betrachtet, so wird man finden, daß es vielleicht nirgends besser angebracht werden kann, als bei dem Pastorale. Ich habe mich zu Anfange des zweiten Theils des Hamlerischen Mays der Rondeauform bedient, und will davon so viel als einzeln außer dem Zusammenhange gesungen werden kann, hier abdrucken lassen. Die ganze Musik soll nächstens gedruckt erscheinen.

Aus dem Wettgesang: Der May.

Rondeau. Allegretto.

(Eine Hoboe und ein Fagor.)

(Hoborn, Waldhorn und Fagotte.)

Daphnis. (Von 1 Hoboe und 2 Fagotten begleitet.)

Se = lig preiß' ich No = sa lin = den die sich ih = rer Mut = ter

leicht vom Herzen wand als der May re = giet = te, als die No = se die

Kno = spe durch = brach. Ih = re Kln = d = heit hauch = te Freu = de; Freu = de



Alle.

duf = tet ihr Al = ter der = einst.

(Von 2 Flöten und 1 Fagott begleitet.)

Rosalinde.

See = lig preißt sich Ro = sa = lin = de die sich ihrem

Daph = nis in die Arme warf, als der May re = gier = te, als die Re = be den

Ulm = baum um = schlang — — — — — Sei = ne Ju = gend

(alle.)

liebt sie zärt = lich; zärt = lich liebt sie sein Al = ter der = einst.

(Die Folge in der sie duettenmäßig mit einander singen läßt sich hier so einzeln nicht geben.)

Ueber die häusliche Erbauung durch Musik.

Wir haben unzählige Sammlungen Lieder voll Ländeleien und Spasfmacheren, zum Theil auch voll Lieb und Freude, aber an Lieder zu stiller häuslicher Erbauung fehlt es uns fast ganz. Nichts sollte doch den wahren Künstler höher begeistern können, als die selige Aussicht, der schwachen Seele Muth und Stärke, der Leidenden Trost, der Zweifelnden Zuversicht einflößen zu helfen: und o wie viel lebhafter geschieht dies nicht oft durch ein schönes, treffendes seelerhebendes Lied als durch hundert moralische Predigten. Abt sagt mit großem Recht von allen Schriftstellern oben an, die Verfasser der Erbauungsschriften, „die mit einer wahren Salbung, das heißt, nach dem Sinne der Religion zum Wohl der bürgerlichen Gesellschaft, und zum Heil der Seelen, rührend für das Herz und einleuchtend auch für den gemeinsten Verstand geschrieben haben. Von solchen Schriften nur kann man mit Recht sagen, daß sie für das Publikum ausgearbeitet seyen; und auch dem Publikum nützen. Denn was für ein Publikum haben wohl alle witzige Herren und Schriftsteller u. s. w.“ Weiterhin sagt er vortrefflich: „Wenn der Fürst oder seine Diener Bluthunde und Gelderpresser sind; wenn sie dem fleißigen Handwerker nicht nur seinen Sparpfennig, sondern auch seinen Zehrpennig wegnehmen: was hält ihn denn von der Verzweiflung zurück? Und o! was bewahrt dann diese Menschenquäler vor der gewalthätigen Hand, die oft, wie unsichtbar, durch Wachen und Mauern durchgedrungen ist? Was, vor dem tödtlichen Mey, das durch die Luft zischt, wo es weder Wälle noch Waffen mehr von der Brust des Mütterchens abhalten? — nichts als die Gottesfurcht, die in das Herz des gedrückten Bürgers und des geplagten Bauers hineingepredigt worden. Der arme Städter, der arme Landmann, nimmt ein Familienbuch in die Hände, und tröstet sich in solchen trüben Tagen aus dem faßlichen und rührenden Vortrage des Lehrers mit der Aussicht in ein ewiges Leben; mit der kurzen Dauer aller zeitlichen Leiden, und mit dem Versprechen, daß er einen Vater im Himmel habe, der ihm in seinen Zusagen besser Wort halten werde, als sein meineidiger Landesvater. Sein Abendsegen, den er mit seinem ganzen Hause liefert, beruhigt ihn mit dem Schutze Gottes, in den er sich und alles, was ihm angehört, übergeben hat. Und indem er den Tag auch wieder mit dem Gebete anfängt: so kommt dadurch eine gewisse Ruhe in seine Leidenschaften; eine gewisse Gelassenheit in sein Thun, wo durch seine Nachbarn und seine Obern Sicherheit erhalten. Aber nicht nur Gelassenheit; auch Muth und Freude erwächst dadurch bey ihm. Das erbauliche Lied, welches das preussische Heer auf dem Wege, zum Angriff bey Lissa, sang, war zehn Heldengedichte und auch eben so viele Bataillione werth. So was wirkt nun an den vielen Seelen! Ihr Herren Moralisten kommt und besonders! ihr zierliche, witzige Schriftsteller, das thut ihr nicht! u. s. w.“

Wir haben nicht einmal ein Choralbuch daß so eingerichtet wäre daß Musikfreunde, die nicht Harmonie verstehen, sich beym Klavier damit ohne Anstoß und Leere beschäftigen und erbauen könnten: und unsere herrlichen geistlichen Poesien bleiben unkomponirt oder so gut als unkomponirt. Klopstocks und Lavaters geistliche Lieder die an Wahrheit und Größe des Gefühls alles übertreffen was je in einer Sprache heilig gedichtet ist, sind immer noch größtentheils ohne Musik die ihrer würdig wäre. Die Schuld ist vielleicht nicht ganz der Komponisten, das Publikum hat Theil daran. Bachs Kompositionen zu Gellerts Liedern, die in aller Hände seyn sollten, sind außer dem Lande wo Bach und Gellert selbst gelebt, wenig gesungen, und seine herrlichen Kompositionen zu Cramers Psalmen haben seit 1774 noch keine neue Auflage erlebt. Einige der Lieder dieser meisterhaften Sammlungen sind doch gewiß auch allgemeine Erbauungslieder. Rolle und Ziller haben auch geistliche Lieder komponirt, unter denen einige verdienten allgemein gesungen zu werden und wo hört man sie außer dem Kreise worinn jene Männer leben? Klopstocks geistliche Lieder sind größtentheils auf unsre bekannten Choralmelodien gedichtet, und zum Theil mit meisterhafter Rücksicht auf die Melodien, dazu bedürfte das Publikum auch nur ein Klaviernäßiges Choralbuch, worinn die Harmonie in Noten ausgesetzt, und die Klopstockschen Texte drunter gedruckt wären; geschieht dies von einer Meisterhand, so wird es für alle Zeiten das vollkommenste Erbauungs- gesangbuch. Kirnberger oder Schulz sollte sich dieses Verdienst um die Nation machen. Lavater hat in seinen geistlichen Poesien weniger Rücksicht auf Choralmelodien genommen, und erfordert also mehr eigene Kompositionen. Einladender, beseelender, erhebender kann kein Dichter für den sinnigen Tonkünstler seyn als Lavater. Ich habe die meisten seiner geistlichen Lieder in Musik gesetzt, und dank ihm viele der schönsten meiner Kunstgenußvollen Stunden. Einige meiner Kompositionen will ich hier abdrucken lassen, und vielleicht nächstens die ganze Sammlung herausgeben.

Geistliche Lieder.

1.

Gottes Nähe.

Sanft erhaben.

Du = he, Frie=den Got = tes schwebe kühl = end ü = ber mei = nem Haupt! kei = ne

See = le sag': ich le = be, die nicht Got = tes Nä = he glaubt! Got = tes

Nä = he Lust = ge = dan = ke! du bist's, der mich stär = ken kann — Nä = he, bin ich

müd und wan = ke, mich mit Hauch des Le = bens an.

Ruhe, Frieden Gottes schwebe
 Kühlend über meinem Haupt!
 Keine Seele sag': Ich lebe,
 Die nicht Gottes Nähe glaubt!
 Gottes Nähe — Lustgedanke!
 Du bist's, der mich stärken kann —
 Nähe, bin ich müd' und wanke,
 Mich mit Hauch des Lebens an!

Wenn mich heiße Lüste drücken,
 Sich mein Herz zusammenzieht —
 Wenn dem Munde, wenn den Blicken
 Jeder Strahl der Freud' entflieht;
 Schweben dann, o Lustgedanke,
 Neu belebend über mir!
 Stärkte, süßester Gedanke,
 Mein Gebein. — Gott, Gott ist hier.

Lavater.

II.

Ermutterung.

Muthig, aber nicht geschwind.

Mu-thig! mu-thig! bald er-run-gen ist der Sieg ver-za-ge nicht! Bald hast
 du dich auf-ge-schwungen von der Er-de Nacht zum Licht. Bald ver-wan-delt
 je-der Schmerz sich in Freu-de für dein Herz.

Muthig! muthig! bald errungen
 Ist der Sieg — verzage nicht!
 Bald hast du dich aufgeschwungen
 Aus der Erde Nacht zum Licht.
 Bald verwandelt jeder Schmerz
 Sich in Freude für dein Herz!

Schwer drückt 'dich des Lebens Bürde;
 Schwer geheimer Leiden Last;
 Doch dein wartet hohe Würde,
 Wenn du ansgelitten hast —
 Er, der dich in Schwachheit stärkt,
 Hat die Thränen all' bemerkt.

Alle Leiden, alle Klagen,
 Die sein horchend Ohr vernahm,
 Sind in sein Buch eingetragen,
 Der vom Himmel niederkam;
 Menschenthänen selbst geweint
 Hat der Dulder Trost und Freund.

Lavater.

Ueber die Anwendung der Musik bey der frühen Erziehung.

Es wird bey unsrer Erziehung viel zu wenig Gebrauch gemacht von der Musik, der so mächtigen unfehlbaren Lenkerin weicher Herzen.

Die Griechen verstanden das besser. Die dachten sich beyhm Worte Musik auch nicht blos Töne und Noten sondern Poesie, Deklamazion, Gehehrdekunst und Tanz zu all dem was wir unter Musik verstehen hinzu.

Schölzer giebt in seinem vortreflichen Briefwechsel einen Aufsatz aus Baretti's Reisen über die Verachtung für Musiker und Musik bey Erziehung in Italien, und man wünscht daß es wahr sey, daß der Italiäner seine neuere, üppige, nur auf seines wollüstiges Gefühl zielende Musik und seine Kunstschänder so nach Würden herabwürdigte.

Aber den einfachen, volkmäßigen, veräbelebenden Gesang, mit dem jede Schilderung der Natur jede Bewunderung und Anbetung für ihren Schöpfer, jede Aufmunterung zu Wahrheit und Güte soviel tiefer ins Herz dringt, soviel lebendiger da haftet, von dem kann man nicht früh genug Anwendung machen.

Der Dichter muß da freylich vorarbeiten: muß bestimmen, genaue und treffende Schilderungen geben, richtige Begriffe und guten Willen wecken, kurz alles thun was der Tonkünstler nicht vermag. Dafür wird dieser dann aber auch große Dinge thun, die der Dichter nicht so ganz vermag, er wird den dargestellten Gegenständen sinnliche Kraft einprägen, lebhaftere Nührung der Gemüther, und Erhöhung des Geistes und des Herzens wirken.

Campe hat unsrer Jugend in seiner kleinen Kinderbibliothek ein Buch in die Hände gegeben, das ihr noch ganz fehlte und das unbeschreiblich viel Gutes wirken kann. Es enthält auch eine Menge der zweckmäßigsten sangbahren Gedichte. Ich habe diese mit der mir möglichsten Symplicität in Musik gesetzt und die meisten Melodien sind der Art, daß sie Kinder auch ohne die geringste Kenntniß von Musik, oder von irgend einem musikalischen Instrument nicht fassen und behalten können: oder wenn sie das Klavier lernen, sie solche zugleich zu ihren allerersten Übungsstücken im Klavier gebrauchen können. Zwey Theile davon hab' ich bereits bey Zetthold in Hamburg gedruckt herausgegeben. Ich will einige auch hier abdrucken lassen, vorher aber noch zu mehrerer Verbreitung und Erweckung des Gesanges einen kleinen Aufsatz hersehen, den ich dem zweiten Theil der Lieder für Kinder beigegeben habe, der da aber freylich nur von denen gelesen wird, die die Lieder schon in Händen haben.

An die Jugend.

Meine Absicht, bey der Herausgabe dieser Lieder, liebe Kinder, ist, euch aufzumuntern, daß ihr euch bemühen möget, rein und gut singen zu lernen.

Ehe man sich aber um eine Sache Mühe giebt, will man doch vernünftiger Weise wissen, wozu sie nützt! nicht wahr, meine Lieben? Sehr nur, da will ichs euch nun sagen, wie nützlich und angenehm es ist, rein und richtig zu singen.

Ihr werdet oft bey dem Gesange in der Kirche durch das unanständige Geschrey, durch den völlig verkehrten und übelklingenden Gesang von Kindern, auch wohl von alten Leuten, gereizt, euch umgesehen, ja wohl gar zu lachen; werdet ihr nun dadurch nicht in eurem Gesange gestört? Und eben so stört ihr wieder sehr oft andre Leute durch euren Gesang. Würde das aber nicht dadurch vermieden werden, wenn alle die, die in der Kirche sind, rein und verständig singen? Aber diese Sicherheit, nicht gestört zu werden, ist noch nicht der größte Vortheil, den ein allgemeiner reiner Gesang hervorbringt, er kann auch die Andacht sehr erhöhen. Sehr nur da wird in Rom jährlich zu einer gewissen Zeit ein Kirchenstück von lauter Singstimmen, ohne Begleitung andrer musikalischen Instrumente aufgeführt, das ist so simpel und leicht wie unsre Choräle, und nicht einmal durchgängig so schön, als die Melodie vieler unsrer Kirchengesänge ist, das thut auf alle, die es hören, eine so große Wirkung, daß alle Reisende, die es gehört haben, versichern, sie hätten niemals so lebhaft im Innersten

ihrer Seele die Gegenwart und Größe Gottes gefühlt, als bey Anhörung dieses Gesanges. Ja dieses haben mir sogar Leute versichert, die nicht einmal die lateinischen Worte, die gemungen wurden, verstanden: also blos durch die schöne Uebereinstimmung der vielen Stimmstimmen so gerührt wurden.

Wie vielmehr muß dieses nun nicht beyhm Singen solcher Worte geschehen, die schon auf Erregung der Andacht abzwirken?

Ihr sehet also ein, liebe Kinder, daß bey einem allgemeinen reinen und übereinstimmenden Gesange unser Gottesdienst weit feyerlicher und andächtiger und ohne Störung wäre. Hiezu kann es aber niemals kommen, meine Lieben, wenn ihr euch nicht Mühe geben wollt, rein singen zu lernen. Denn eure Aeltern und Aunverwandte, die nicht in ihrer Jugend Gelegenheit dazu hatten, weil die Regeln des guten Gesanges unter uns Deutschen noch nicht so allgemein bekannt waren, als ihr, die haben nun nicht mehr die Blegsamkeit der Kehle; auch haben sie nicht die Zeit dazu übrig, sie müssen für euch Nahrung und Kleidung verdienen.

Zu dem bunten Gesange, (oder künstlichen Gesange, wie man ihn spottweise nennt, weil er nicht so recht natürlich ist) wer über ihr so oft mit Recht gelacht hat, wenn ihr auf dem Theatre oder wohl gar in der Kirche Sänger mit beständig aufgerissem Munde saht, wie sie ohne Bedeutung tausend Töne hinter einander fortrollten, um es den Nachtigallen und Lerchen nachzumachen, die es doch tausendmal reizender und schöner und mannig-

sättiger machen können, zu diesem Gesange findet ihr nicht viel Uebungsgelegenheit in diesen Liedern. Solltet ihr aber einmal Lust bekommen, die kostbare Zeit zu solchen Spielereien anzuwenden, so wird es euch hernach, wenn ihr erst rein und richtig singt, leicht werden, sie zu lernen.

Aber rein und richtig müßt ihr singen lernen. Wollt ihr mirs versprechen? Die Hand drauf. Und nun will ich euch noch manche Vorthelle erzählen, die ein reiner, richtiger Gesang gewährt.

Seht nur, meine Lieben, warum bringt man euch gute Lehren, Aufmunterungen zur Tugend, zur Liebe des Nächsten, zur Gelassenheit im Leiden, zur Mäßigkeit im Glück u. s. w. warum bringt man euch die in Verse und Reime? Aus keiner andern Ursache, als um sie euch faßlicher angenehmer und eindringender zu machen. Warum bringt man euch Betrachtungen über die tausendfache Schönheit der Natur in Verse und Reime? Eben um sie euch merktbarer, wichtiger, bedeutender und angenehmer zu machen, euch durch wahre Liebe zur wahren schönen Natur vor dem falschen Geschmacke in Künsten und Sitten zu schützen.

Euch diese Verse aber nun noch angenehmer, noch eindringender zu machen, hiezu sind wohlgeordnete Töne, die dem Ohre faßlich und angenehm sind, und die das Herz rühren, ein sehr kräftiges Mittel. Es wird euch wirklich schon selbst so gegangen seyn, daß ihr irgendwo ein gefälliges Lied habt singen hören, worvon ihr die Worte vielleicht nicht einmal verstandet, sie wenigstens nicht beileget, allein die Melodie prägte sich bey euch ein, und ihr laßt und trillert sie euch oft vor, und werdet jedesmal dadurch in die Empfindung versetzt, die die Poesie und Melodie des Liedes gemeinschaftlich haben erregen sollen. Seht, daraus könnt ihr ganz deutlich abnehmen, wie viel wohlgeordnete angenehme und bedeutende Töne dazu beytragen können, jene in den Versen enthaltene Lehre, jene Betrachtung, jene Aufmunterung wichtiger und einbringender zu machen.

Auch zur Aufmunterung, zu unschuldiger Freude, zur Zufriedenheit, zur Ruhe des Gemüths, ist der Gesang ein kräftiges Mittel. Glaubt mir, liebe Kinder, ich habe oft durch Anstimmung eines fröhlichen Liedes eine ganze Gesellschaft, die in Trägheit und Muthlosigkeit verfallen war, aufgeholt und fröhlich gemacht. Andre besannen sich auch einiger Lieder; der Gesang wurde allgemein. Einige in der Gesellschaft waren geschickt genug dem eigentlichen Gesange andre überelmsimmiende Töne beizufügen, und so wurde ein vollstimmiges Chor von angenehmer, reiner Harmonie daraus. Und die Harmonie unsrer Stimmen erregte Harmonie unsrer Seelen, wir wurden gegen einander freymüthiger und zutraulicher als wir vorher waren, wir hatten alle nur einen gemeinschaftlichen Zweck: die Fröhlichkeit.

Glaubt mir, liebe Kinder, oft auch hat ein ruhiger, sanfter, edler Gesang mein beunruhigtes und unzufriednes Gemüth beruhigt und zur Zufriedenheit gestärkt. Oft habe ich meinen Freund, wenn ich ihn über fehlgeschlagene Hoffnung, über sein verkanntes Verdienst mit der ganzen Welt und mit sich selbst unzufrieden fand, und wenn er meinen Reden nicht Gehör geben wollte, durch sanftednenden Gesang nach und nach beruhigt, und durch ernste Erhebung der Stimme, wenn ich sang:

Aus der Tugend fließt der wahre Freyle,
Wollust efelt, Reichthum macht uns müde,
Kronen drücken, Ehre blendet nicht immer,
Tugend fehlt nimmer.

zu dem Entschlusse gestärkt mit sich selbst eins, mit sich zufrieden, und dann mit seinem eigenen Beyfall zufrieden zu seyn.

Daß aber dieses alles nicht mit einer rauhen und unreinen Stimme, und mit unrichtigem Gesange hervorgebracht wird, werdet ihr selbst sehr wohl einsehen. Ihr müßt also rein und richtig singen lernen, um das Lob des Allerhöchsten, um den Dank für seine unendliche Güte mit reiner Kehle und andächtigem Herzen ausstimmen zu können; um euch und andre desto kräftiger zur Tugend und Menschenliebe aufzumuntern, und euch und andern die tausendfache Schönheit der Natur klarer zu machen; um euch und andre zur Fröhlichkeit und Freude aufzumuntern, um euch und andre desto kräftiger beruhigen und zur Zufriedenheit stärken zu können.

Seht, welche Vorthelle, meine Lieben! Und wie viele Vorthelle mehr könnte ich euch erzählen, wie ihr euch dadurch euren irdischen Aetern angenehmer machen könnt, wie ihr diese damit vergnügen könnt; wie ihr euch jetzt und künftig dadurch andern Leuten angenehmer machen könnt, die euch und euren Freunden und Nebenmenschen einmal einen wichtigen Dienst leisten können; wie ihr eure und anderer Seelen mit hohen himmlischen Gefühlen derelms erfüllt könnt — und das hättet ihr alsdann mit so geringer Mühe, die selbst so viel zu eurer Besserung, zu eurem Vergnügen beiträgt, gewirkt! —

Nehmet also diese Lieder zur Hand, liebe Kinder, und lernet dabey rein und richtig singen. Und wenn mir Leute von hier und dort sagen werden, daß sie recht oft hübsche Kinder mit dem Vederbüschelchen in der Hand gesehen haben, dann will ich euch mehr schöne Lieder geben.

Glaubt aber nicht, meine Lieben, daß ich von euch verlange, ihr sollt den Tag über bey dem Wädelchen zubringen, oder etwas von euren noch nützlichen Geschäften und Uebungen dafür veräumen, oder wohl gar, daß ich euch anrathen wollte, euch ganz dem Gesange oder der Torkunst überhaupt zu widmen. Nein, meine Lieben, da wissen eure lieben Aetern und Lehrer wohl nützlichere Anwendung eurer Fähigkeit, eurer Leibes, und Seelenkräfte. Auch könnt ihr so viel als zur Erlangung aller der Vorthelle gehört, die ich euch vorher geschildert habe, blos durch Anwendung eines Theils eurer Nebenstunden und Spielstunden erlangen: und das übrige der schönen Kunst, wozu leider ein Menschenalter vollkommen gehört, muß nur der betreiben, der es als seinen Beruf fñhlt, der fähig ist das wahre innere Studium der Kunst zu vollenden, und so zur Vereblung der Menschen etwas beyzutragen. Für den, der dies nicht vermag, ist die Kunst nicht werth, daß er dafür unterläßt seinem Vaterlande auf einem andern Wege ein nützlicher Bürger zu werden. Denn merkt euch das: nur der verdient und erhält wahre Achtung des Publikums, der ihm wahren Tugenden schaft.

Wenn ihr nun aber zu jenen Vorthellen, die vorzüglich die Unnehmlichkeit des Lebens betreffen, wenn ihr zu denen durch die Anwendung des zehnten Theils eurer Zeit gelangen könnt, so wirds euch nie von Verunlustigen verziehen werden, wenn ihr freywillig auch die übrigen neun Zehnthelle eurer Zeit dazu anwendet.

Ihr sehet aus allem diesen, meine Lieben, daß nichts, als Liebe zu euch, mich bewogen hat euch zum Gesange aufzumuntern. Uebertriebener Eifer für die Sache ist es nicht, denn ihr seht, daß ich sie euch nicht für die wichtigste Sache anpreise.

Nein, liebe Kinder, es ist blos Liebe zu euch, die mich eifrigst wünschen läßt, auch etwas zu eurer künftigen Glückseligkeit und Unnehmlichkeit des Lebens beyzutragen: und sey's auch nur gegen das, was ihr euren Aetern und Lehrern zu danken habt, der Tropfen Wasser im Eimer, ohne welchen dieser doch auch nicht voll werden konnte.

Lieder für Kinder.

I.

Frühchen nach der Arbeit.

Sanft heiter.

Musical score for the song 'Frühchen nach der Arbeit.' The score is written for voice and piano. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody is simple and cheerful, with a clear phrase structure. The lyrics are written below the notes.

Nun wohl bekom' es mir! Ich bin auch endlich mü = de; doch sü = ßer, sü = ßer Frie = de ruht
in der See = le hier.

Nun wohl bekom' es mir!
Ich bin auch endlich müde;
Doch süßer, süßer Friede
Ruht in der Seele hier.

Ich hab mein Werk gethan.
Nun ruhet aus, ihr Glieder!
Auf morgen ruf ich wieder;
Dann geht's von neuem an.

Wie wohl ist mir zu Sinn!
Die Blumen alle winken,
Und wunderfreundlich blinken
Die Sternchen nach mir hin.

Der Abend ist so schön;
Mit ruhigem Gewissen
Kann ich ihn nun genießen;
Und froh zu Bette gehn.

O wie ist doch so gut
Um Arbeit und Geschäfte!
Wie stärkt es Muth und Kräfte,
Wenn man was Nützes thut!

Dank sey dem lieben Gott!
Er stärkte mich auch heute,
Daß ich den Fleiß nicht scheute,
Und ehrte sein Gebot.

Nun auch zum süßen Lohn
Getrost zu Tisch gesessen!
Wer schafftet, darf auch essen.
Mich dünkt ich schmeck' es schon.

Overbeck,

Frühlingsliedchen.

Fröhlich.

Die Luft ist blau, das Thal ist grün, die klei - nen Mai-en - glo - cken blühen und Schlüsselflu - men

drum - ter; der Wie - sengrund ist schon so bunt, und mahlt sich täg - lich bun - ter.

The musical score is written for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody is simple and cheerful, with a repeat sign at the end of the first line. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across notes.

Die Luft ist blau, das Thal ist grün,
 Die kleinen Maienglocken blühen,
 Und Schlüsself Blumen drunter,
 Der Wiefengrund
 Ist schon so bunt,
 Und mahlt sich täglich bunter.

Drum komme, wen der May gefällt,
 Und freue sich der schönen Welt
 Und Gottes Watergüte,
 Die diese Pracht
 Hervorgebracht,
 Den Baum und seine Blüte.

Kirchenmusik.

Wenns wahr ist, daß der letzte höchste Zweck all unsers Thuns und Strebens dahingeht oder gehen soll, unser Gefühl zu veredeln, es reiner, freyer, ruhig, heiterer, gleichgespannter und so empfänglicher für jeden höhern, seligern Genuß zu machen: so muß auch der Tonkunst, der mächtigsten unwiderstehlichsten Seelenlenkerin höchster Zweck jene Veredlung Erhöhung des Gefühls seyn. Wie kann sie diesen Zweck aber sicherer, allgemeiner und vollkommener erreichen, als wenn sie all ihr Vermögen anwendet, die Größe, Majestät, Allgewalt Gottes und seine herrliche lebende Natur um uns herum lebendiger und seeldurchdringender zu mahlen; und dann der staunenden, betäubten, versinkenden Seele mit süßer Macht zuruft: **Gott ist die Liebe!** so mehreren es giebt „mit gleich offenem Wahrheitsinn alles anzunehmen — was die menschliche Natur entzückt und wovon sie zittert — und wann sie sich freuen und wann sie bittere Thränen vergießen, zu glauben — **Gott ist die Liebe;**“ so sie fällt mit unennbaren entzückenden Liebesgefühlen, und die Andeutung aus dem Staube emporhebt, daß sie freudiger, stärkender werde, und jede Seelenfalte zu reinem Wohlklang erbebe, durchs Leben hin sanft nachtöne und so den Allgewaltigen und Allliebenden durch ein reines, heiliges Leben singe!

Und wo kann sie diesen Zweck leichter und sicherer erreichen als im Tempel des Herrn wo der Bessere durch Hoffnung, der Schlechtere durch Furcht schon in empfänglicherer Spannung ist: wo tausend Erinnerungen und frühere Eindrücke die Seele in Bewegung setzen, wo alles um mich herum schon auf Erhebung der Seele abzielt, oder doch abzielen könnte und sollte.

Unverzeßlich, gottlos ist die Entweihung der Kirchenmusik, ihre Herabwürdigung von der edlen Würde, der sie vor Jahrhunderte schon entgegenstrebte, zu elender läppischer Tändelen, und Schönschmälerey. Sie, die edle, die erhabene, die göttliche Kunst, die mit ihrer Allgewalt so sicher den Menschen bessern und veredeln kann, sie soll sich jetzt begnügen mit Nervenkitzel und Geschmackverschönerung! Vor allen andern Künstlern ist Lavaters edler Zuruf dem Kirchendichter und Kirchenkomponisten anzurufen: „O ihr Erfinder, Beförderer und Liebhaber der schönen Wissenschaften der edelsten Künste, vom schöpferischen Genie bis zu den Reichen, der sich mit Ankauf eurer Werke verdient macht — höret die wichtige Lehre: Ihr wollet alles verschönern? Gut, dies danken wir euch, und das Schönste unter allen, den Menschen wollet ihr häßlich machen? — Das wollet ihr doch nicht? — so hindert es nicht, daß er gut werde; so seyd nicht gleichgültig, ob er es sey oder werde! so braucht die göttlichen Kräfte, die in euren Künsten liegen, den Menschen gut zu machen und er wird auch schön werden. Die Harmonie des Guten und Schönen, des Bösen und Häßlichen, ist ein großes, allweites, herrliches Feld für eure Künste! denket nicht den Menschen zu verschönern ohne ihn zu verbessern. So bald ihr ihn verschönern wollt, ohne auf seine moralische Güte Rücksicht zu nehmen: so bald ihr den Geschmack bilden wollt auf Unkosten des Herzens: — so wird er verschlimmert; und denn macht, was ihr wollt, er wird gewiß auch verhäßlich, und der Sohn und der Enkel, wie's so fortgeht, wird's noch mehr, und wie sehr habt ihr dann gegen euren Zweck gearbeitet! Tändelt ihr ewig mit dem Menschen ihr schönen Künstler? was heißt das? Es heißt, ihr wollt ein prächtiges Haus bauen, und wollt den Bau durch den Diamenschneidler und Vergolder ausführen!“ u. s. w.

O so laßt uns dann all das Schnitzeln und Zieren und Vergolden der Form verachten, edle Kunstbrüder! laßt uns mit helfer Liebe und wirksamen Eifer in das Innere unsrer himmlischen Kunst dringen, ihre Macht ganz kennen und anwenden lernen: daß der Hörer unsrer edelsten Werke nicht weiter mit behaglichem Kopfnicken und lustigem Hüpfen und angeregten Wollustgefühlen von uns gehe; Nein, seine Seele sey mit Macht ergriffen, erhoben, gestärkt, er vergesse des Danke für uns oder laß ihn uns sehen, im zum Himmel erhabenen Auge, gefüllt mit der reinen vollen Thräne, die dem höchsten menschlichen Abelfeühl nur entquillt! —

Hier leg' ich einige Stücke vor, die für mich den wahren, edlen Charakter der Kirchenmusik haben. Zu, lest will ich noch ein paar Worte drüber sagen.

Merkwürdige Stücke

großer Meister verschiedener Zeiten und Völker.

I. Kirchenmusik.

Leonardo Leo.

Chor für zwei Chöre.
Andantino.

Coro I. Coro II. C. I. C. II.

Soprano. Cor mundum cre-a, cre-a in me De-us!

Alto. Cor mundum cre-a, cre-a in me De-us! Cor mun dum

Tenore. Cor mundum cre - - - a, in me De-us!

Basso. in me De-us!

Organo. *p* *f* *p*

T. S.

C. I. C. II. C. I.

Cor mundum cre-a cre-a in me De-us! Et Spi-ri-tum re - -

cre - - - a in me De-us! Et Spi-ri-tum re - -

Cor mundum cre-a cre-a in me De-us! Et Spi-ri-tum re - -

in me De-us! Et Spi-ri-tum

C. II.

Etum in no-va in vis - ce - ri - bus me - is in vis -

Etum in no-va in vis - ce - ri - bus me - is

- - Etum in no-va in vis - ce - ri - bus me - is

re - Etum in no va in vis - ce - ri - bus me-is

7 6 6 4 4^b 6^b 7 6 8 4 4^b

C. I.

[illegible]

S c h u l z.

Chor. Feierlich langsam.

Diskant. Vor dir, o Ewiger, tritt un-ser Chor zu-sam-men, vor dir, der
 Alt. Vor dir, o Ewiger, tritt un-ser Chor zu-sam-men, vor dir, der Hö-her
 Tenor. Vor dir, o Ewiger, tritt un-ser Chor zu-sam-men, vor dir, der Hö-her
 Bass. Vor dir, o Ewiger, tritt un-ser Chor zu-sam-men, vor dir, der Hö-her
 Hö-her ist, als al-ler En-gel Ma-men. Wie heil-sam ist, wie heil-sam
 ist, als al-ler En-gel Ma-men. Wie heil-sam ist, wie heil-sam
 ist, als al-ler En-gel Ma-men. Wie heil-sam ist, wie heil-sam
 ist, als al-ler En-gel Ma-men. Wie heil-sam ist, wie heil-sam
 ist, vor dir em-pfin-dungsvoll zu stehn, und dich mit Ei-nem Mund lob-
 ist, vor dir em-pfin-dungsvoll zu stehn, und dich mit Ei-nem Mund lob-
 ist, vor dir em-pfin-dungsvoll zu stehn, und dich mit Ei-nem Mund lob-
 ist, vor dir em-pfin-dungsvoll zu stehn, und dich mit Ei-nem Mund lob-

sin = gend zu er = höhn! Er = heb' ihn hoch den Herrn, du fro = he Schaar der From =
 sin = gend zu er = höhn! Er = heb' ihn hoch den Herrn, du fro = he Schaar der From =
 sin = gend zu er = höhn! Er = heb' ihn hoch den Herrn, du fro = he Schaar der From =
 sin = gend zu er = höhn! Er = heb' ihn hoch den Herrn, du fro = he Schaar der From =

men! Laß dein Ju = bel = lied zu sei = nen Ohren kom = = men! Er
 men! Laß dein Ju = bel = lied zu sei = nen Ohren kom = = men! Er hört auf
 men! Laß dein Ju = bel = lied zu sei = nen Ohren kom = = men! Er
 men! Laß dein Ju = bel = lied zu sei = nen Ohren kom = = men! Er hört auf

hört auf dei = nen Dank, weil gleich um sei = nen Thron der gan = ze Himmel singt dem
 bei = = nen Dank, weil gleich um sei = nen Thron der gan = ze Himmel singt dem
 hört auf dei = nen Dank, weil gleich um sei = nen Thron der gan = ze Himmel singt dem
 bei = = nen Dank, weil gleich um sei = nen Thron der gan = ze Him = mel singt dem

Va - ter und dem Sohn.

Va - ter und dem Sohn. Solo.

Va - ter und dem Sohn. Solo. All - mäch - tiger, es sey von aller Menschen

Va - ter und dem Sohn All - mäch - tiger, es sey von aller Menschen Zun - gen zu dir hin -

Wer ist der

Wer

Zun - gen zu dir hin - auf, zu dir hin - auf dir Lob und Preis und Dank ge - sun - gen!

auf zu dir, zu dir hin - auf dir Lob und Preis und Dank ge - sun - gen!

bei - ne Macht, Un - end - li - cher ver - steht? Un - end - li - cher!

ist, der bei - ne Macht ver - steht? Wer ist, der bei - ne Macht ver -

Tutti.

Wer ist, der bei - ne Macht ver - steht? Wer ist der bei - ne Macht ver -

Tutti.

Wer ist, der bei - ne Macht, wer ist der bei - ne Macht, Un - end - li - cher, ver -
Musikal. Kunstmagazin. 4. Stück. A a

Un-*end* *li* *cher*! Wer ist, der bei *ne* Macht, Un*end* *li* *cher*, ver-
 steht, der bei *ne* Macht ver-*steht*? Wer ist, der bei *ne* Macht, Un*end* *li* *cher*, ver-
 steht, der bei *ne* Macht ver-*steht*? Wer ist, der bei *ne* Macht, Un*end* *li* *cher* ver-
 steht, Un-*end* *li* *cher*, ver-*steht*? Wer ist, der bei *ne* Macht, Un*end* *li* *cher*, ver-

p

steht? Wir stehn mit tie-*fem* Schaur vor bei *ner* Ma *je* *stát*.
 steht? Wir stehn mit tie-*fem* Schaur vor bei *ner* Ma *je* *stát*, vor bei-*ner*
 steht? Wir stehn mit tie-*fem* Schaur vor bei *ner* Ma *je* *stát*, vor bei-*ner*
 steht? Wir stehn mit tie-*fem* Schaur vor bei *ner* Ma *je* *stát*.

Wo ist ein Gott wie du? All-*mäch*-tiger wir fallen vor bei *nem*
 Ma *je* *stát*. Wo ist ein Gott, wie du? All-*mäch*-tiger wir fallen vor bei *nem*
 Ma *je* *stát*. Wo ist ein Gott, wie du? All-*mäch*-tiger wir fallen vor bei *nem*
 Wo ist ein Gott, wie du? All-*mäch*-tiger wir fallen vor bei *nem*

Thro - ne hin. Von den Geschöpfen al - len, die du her - vor - ge - bracht, steigt

Thro - ne hin. Von den Geschöpfen al - len, die du her - vor - ge - bracht, steigt

Thro - ne hin. Von den Geschöpfen al - len, die du her - vor - ge - bracht, steigt im ver -

im verei - ten Chor der ju - bel - vol - le Dank, der ju - bel - vol - le Dank, der

im verei - ten Chor der ju - bel - vol - le Dank, der ju - bel - vol - le Dank, der

ein - ten Chor der ju - bel - vol - le Dank, der ju - bel - vol - le Dank, der

ein - ten Chor der ju - bel - vol - le Dank, der ju - bel - vol - le Dank, der ju - bel -

ju - bel - vol - le Dank zu bel - nem Thron em - por. Sey von uns

ju - bel - vol - le Dank zu bel - nem Thron em - por. Sey von uns

ju - bel - vol - le Dank zu bel - nem Thron em - por. Sey von uns

vol - le Dank zu bel - nem Thron zu bel - nem Thron em - por. Sey von uns

hoch = gelobt, du Herr der Welten = hee = = = re! Von un = ferm Chor hin = auf in = del =

hoch = gelobt, du Herr der Welten = hee = = = re! Von un = ferm Chor hin = auf in

hoch = gelobt, du Herr der Welten = hee = = = re! von un = ferm Chor hin = auf in

hoch = gelobt, du Herr der Welten = hee = = = re! von un = ferm Chor hin = auf in

ner Engel Chd = = = re schall un = ser Lob = ge = sang, schall un = ser Lob = ge =

del = ner Engel Chd = = = re schall un = ser Lob = = ge = sang, un = ser Lob = = ge =

del = ner Engel Chd = = = re schall un = ser Lob = ge = sang, schall

del = ner Engel Chd = = = re schall un = ser Lob = = ge = sang, un = ser Lob = = ge =

sang: Hal = le = lu = ja, Hal = le = lu = ja, Hal = le = lu = ja dem Herrn! dem Herrn Halle = lu =

sang: Hal = le = lu = ja, Hal = lu = lu = ja, Hal = le = lu = ja dem Herrn! dem Herrn Halle = lu =

un = ser Lob = ge = sang: Hal = le = lu = ja, Hal = le = lu = ja dem Herrn! dem Herrn Halle = lu =

sang: Hal = le = lu = ja, Hal = le = lu = ja, Hal = le = lu = ja dem Herrn! dem Herrn = Hal =

ja! dem Herrn Hal-le-lu-jah! Hal-le-lu-jah dem Herrn! wer

ja! dem Herrn Hal-le-lu-jah! Hal-le-lu-jah dem Herrn! wer

ja! Hal-le-lu-jah! Hal-le-lu-jah dem Herrn! wer

le-lu-jah! Hal-le-lu-jah dem Herrn! wer

prei set ihn nicht gern?

prei set ihn nicht gern?

prei set ihn nicht gern?

prei set ihn nicht gern?

Kirnberger.

Duett. Sanft und langsam.

Erster Diskant. Schwach und sündlich ist der Mensch gebo=ren, seh=sen ist das Loos der

Zweiter Diskant. Schwach und sündlich ist der Mensch gebo=ren, seh=sen ist das Loos der

Violoncellen.

Sterb=lichen. Wer ist im Ge=richt — vor Gott be=stan=den,

Sterb=lichen. Wer ist im Ge=richt vor Gott be=stan=den,

wenn die E=be nicht das Ur=theil sprach. Wer ist im Ge=richt — vor Gott bestanden,

wenn die E=be nicht das Ur=theil sprach. Wer wer ist im Gericht vor Gott bestanden,

wenn die E=be nicht das Ur=theil sprach.

wenn die E=be nicht das Ur=theil sprach.

Händel.

Wettgesang. *Larghetto e piano.*

(Erste Stimme.) Er wet-det sei-ne Heer-de ein gu-ter Hir-te ihr, und sammelt sei-ne
(Zweite Stimme wiederholt's.) Kommt her kommt her zu ihm — die ihr mühs-e-lig seyd! Kommt her kommt her zu

Läm-mer in sei-nen Arm — in sei-nen Arm. Er
ihm — mit Trau-ri-g-kelt be-la-den und er ver-leiht euch Ruh. Kommt

wet-det sei-ne Heer-de ein gu-ter Hir-te ihr, und sammelt sei-ne Läm-mer in sei-nen
her kommt her zu ihm — die ihr mühs-e-lig seyd! Kommt her kommt her zu ihm — mit Trau-ri-g-kelt be-

Arm in sei-nen Arm.
la-den und er ver-leiht euch Ruh. Er nimmt sie mit Erbar-men in
und nehmt sein Joch auf euch — und

sei = nen Schooß und lei = tet sanft — die ge = bäh = ren soll — und lei = tet =
lernt von ihm dann er ist sanft und de = muths = voll dann findet ihr

sanft — und lei = tet sanft die ge = bäh = ren soll.

Zweite Stimme. Kommt Ruh — für eu = er Herz für eu = er Herz.

Nehmt sein Joch auf euch und ler = net von ihm denn er ist sanft und

de = muths = voll — dann fin = det ihr Ruh — für eu = er Herz — für eu = er Herz.



Diese Stücke scheinen mir nun den wahren Charakter edler Kirchenmusik zu haben. Ich habe in einem der vorigen Stücke schon umständlicher gezeigt, wie ich glaube, daß das Chör sich vorzüglich vor allen unsern übrigen Formen für die Kirche schicke. Das Rezitativ ist zu leer, zu charakterlos, flücht gar zu sehr gegen das Chor ab; die Arie ist, wenn sie die Einfachheit des Liedes verläßt, und üppigen verbräunten Gesang hat, zu zerstreut, zu reizend, zu vergnügend, als daß bey ihr Andachtgefühle statt haben könnte u. s. w.

Man kann sich fast nichts einfacheres und doch edleres und kräftigers für die Kirche denken, als dieses erste Chor von Leo: ich kenne mehr als ein schönes ruhrendes Volklied, das in der Melodie denselben Gang hat, selbst die Wiederholung des zweiten Chors ist eine Lieblingsstelle in alten Volkliedern. Und wie edel diese Melodie durch die reine und mannigfaltige Harmonie wird, und durch den angehaltenen gleichförmigen Gang der Bewegung. Es ist wahrlich ein Muster im Ausdruck andächtiger Bitte; und so ist das folgende Chor von Schulz, ein Muster andachtvoller Bewunderung und freudiger Anbetung. Man findet hier all die Verschiedenheit zwischen Bewunderung und Bitte trefflich ausgedrückt; durch größern Umfang der Stimme, durch lebhaftern und mannigfaltigeren Gesang, durch abwechselnden rhythmischen Gang, durch Vermischung des Unisonus und der vollen Harmonie, durch häufigere Veränderungen, durch Nachahmungen und Versetzungen u. s. w. und doch ist kein Laft darinnen, der durch zu große Lebhaftigkeit oder melodische Ueppigkeit, oder harmonische Leere, oder mechanische Künsteley nur einen Augenblick das Andachtgefühl stören könnte. Dies ist unleugbar wahr, jeder der Ohren und Augen hat muß es daran erkennen und fühlen; deshalb komm ich aber noch mit einem, und doch, so man nach all dem oben gesagten wohl nicht vermuthen sollte: und doch sind gerade auch in diesem Chor die Stellen, die die höchste Simplizität im Gesang, Harmonie und Kirchenmusik haben, auch die allerrefinirtesten und tiefdurchdringendsten. Ich meine erst die Stelle: vor dir empfindungslos voll zu stehn: dies beharren und fünfmalige leise Wiederholen des nach seiner Auflösung sehnenenden Septimenaccords, gerade in der fühlbarsten Lage, die Hauptdissonanz in der tiefsten Stimme, den Leitton in der höchsten; dieses füllt und bewegt das Herz so innig so unaussprechlich — — und dann wieder die herrliche Stelle: wir stehn mit tiefem Schaur vor deiner Majestät. Ich mag nichts weiter darüber sagen, weh dem der nicht spürt! Es ist freilich nicht in jeder Folge jede Empfindung, jeder Gedanke für uns in seiner ganzen Kraft, durch diese hohe Simplizität auszudrücken. So z. B. würde hier der Gedanke: Wer ist der deine Macht, Unendlicher, wer steht? nichts so stark und seelenerhebend ausdrücken, als es hier durch das allmähliche Eintreten der Stimmen und durch das Anwachsen der Bewegung geschieht, und dennoch ist in dieser Mannigfaltigkeit ein äußerst simpler Zug, der dem Ausdruck die meiste Kraft giebt, das ist der wiederholte einzelne Ausruf der Oberstimme: Unendlicher! auf einer einzigen Note. — Drum liebe Künstler, laßt uns doch all überall die schöne edle Einfachheit suchen, laßt sie uns nur mit ganzer Seele lieben und für ewige Wahrheit erkennen, und sie wird uns selbst hold entgegen kommen.

Das folgende Duett aus einem Psalm von Kirnberger und die Arie aus dem Messias von Händel, hat ich vorzüglich ihres schönen edlen einfachen Gesanges wegen abdrucken lassen. Diese beiden schönen Stücke haben das Kirchenmäßige besonders dadurch erhalten, daß ihr Gesang sich näher an das einfache Liedermäßige als an das üppige Arienmäßige hält. Das Duett steht zwischen Chöre, und thut gleichsam nur als ein Zwischen-Solo Satz für zwey Stimmen; die Arie wird durch die in gleichen Schritt fortgehende vierstimmige Begleitung fast zum Chor, und da sie durchaus leise gesungen wird, so wird die Täuschung desto größer. So nur dünkt mich schicken sich Duett- und Arien-Form und selbst Instrumentalbegleitung in die Kirche. Ueber die einzelnen Schönheiten dieser beiden herrlichen Gesänge mag ich weiter nichts sagen, da sie der Art sind daß sie jeder gleich fühlen muß. Ueberdem hat das Geschwätz über Meisterwerke was fatales.

Die Jahresfeier.

Eine Cantate

vom Herrn Professor Kreutzfeldt.

Chor.

Ins Angesicht der neuen Sonne
Kommt, Erben Gottes, Kommt und segnet Euch!
Auf, preiset laut voll schauernder Wonne
Den Ersten, Letzten! den Vater der Sonne!
Ihm selber heute, gestern, ewig gleich.

*) Wer hält auf die Fluth der Zeit!

Von Allvaters Thron herunter

Strömet sie durch alle Welt.

Er thront und schaut tief unter Ihn

Des jähren Stromes Fall!

In seinem Wirbel Erden, Sonnen

Und Trümmer und Reime von Welten,

Und Geschlechter auf Geschlecht.

Wer hält auf die jähre Fluth!

Wir schöpfen Einen Tropfen, und fahren hin!

Noch einmal im Fluge schau zurück

Auf deine Welt mein thränender Blick!

Sonne, Dir noch Einen Gruß,

Erde, Dir noch Einen Kuß,

Noch Einen Dank Euch, Erdgenossen!

Denn ich, ein Schattenbild der Wand

Verlaß euch bald, Euch Liebe Genossen,

Dich freundliche Sonne, dich mütterlich Land!

(Ohne Da Capo)

Duet.

Was wir hier vollenden sollen,
Sey noch heute vollenbracht.

Noch Einen Handdruck Euch Geliebten,

Veröhnung Euch, die uns betrübten,

Noch Einen Dank voll zärtlicher Wonne

Dir Vater der Erde, Dir Vater der Sonne!

Was wir hier vollenden sollen

Sey noch heute vollenbracht.

Chor.

Was wir hier vollenden sollen,
Sey noch heute vollenbracht,
Denn bald sind wir davon!

Raum, machet uns Raum! wir kommen!

So tönt fernher der Sturm im Bergwald

Dem Wanderer im Thal

Raum, macht uns Raum —

Ein neu Geschlecht der Nachwelt drängt

Den Strom jähling herunter.

„Hinfahren läßt er Menschen und gebent:

„Kommt wieder Menschenkinder.

So machten auch uns Raum unsre Väter

Unsre Väter —

Erde, Sonne, sagt, ihr saht sie ehmal,

Sagt, wo sind Sie!

Wie bald wird unsre Nachwelt fragen,

Wo sind unsre Väter!

Wo werden wir, und was dann seyn!

Gott, Deine Gnad ist ewig, wie dein Reich!

Unser Staub, den Du erwählt,

Soll er der Verstorben Raub?

Nein, er bleibt von Dir gezählt

Deiner Werke kleinster Staub

Zwey

*) Ob ich gleich wußte, daß Bilder der Musik nicht bequem sind: so konnte ich doch, um das schauervolle Gefühl einer unvorstelllich grenzenlosen Nacht, die uns fortreißt, und das Staunen an einem Abgrunde, wo der Gedanke wirbelt, begleitet von

einer hangen Abbildung unsrer Vergänglichkeit. anzudeuten, mich nur durch dieses Bild ausdrücken. Die Musik hält sich nur an die Deutung, nicht an dem Bilde.

Zwey Stimmen.

Aufbewahrt, wo unsre Väter,
Unter Engeln, nah am Throne,
Schaun wir, Gottes Erben, Gott!

Chor.

Schaun wir, Gottes Erben, Gott!
Aller Wesen Heere
Steigen immer weiter
An der unermessnen Leiter;
Unge störter Kreislauf!
Aller Wesen Untergang
Keimt zu höhern Leben auf.

Drey Stimmen.

Aufbewahrt, wo unsre Väter,
Unter Engeln, nah am Throne
Schaun wir, Gottes Erben, Gott!

Chor.

Schaun wir, Gottes Erben, Gott.
Unser Leiber Trümmer

Mag erliegen den Trümmern der Welt!
Glaube, der Himmelab flammet,
Hoffnung, die Himmelan flammet,
Göttlicher Tugend bestreben,
Hunger nach besserem Leben
Soll emsteigen den Trümmern der Welt!

Vier Stimmen.

Aufbewahrt, wo unsre Väter,
Unter Engeln, nah am Throne,
Schaun wir, Gottes Erben, Gott!

Chor.

Schaun wir, Gottes Erben, Gott!

Tutti.

Gott deine Gnad' ist ewig, wie dein Reich
Auf preiset laut voll schauernder Wonne,
Den Ersten, Letzten! den Vater der Sonne,
Ihm selber heute, gestern, ewig gleich!

Johann Sebastian Bach.

Ich konnte ohnmöglich diesen ersten Band meines Kunstmagazins schließen, ohne meinen Lesern etwas, sens auch noch so wenig, von unserem größten Harmoniker vorzulegen. Es hat nie ein Komponist, selbst der besten tiefften Italiäner keiner, alle Möglichkeiten unserer Harmonie so erschöpft als J. S. Bach: es ist fast kein Vorhalt möglich den er nicht angewandt, alle ächte harmonische Kunst und alle unmächte harmonische Kunststelen hat er in Ernst und Scherz tausendmal angewandt mit solcher Kühnheit und Eigenheit daß der größte Harmoniker der einen fehlenden Thematakt in einem seiner größten Werke ergänzen sollte, nicht ganz dafür stehen könnte, ihn wirklich so ganz wie ihn Bach hatte ergänzt zu haben. Hätte Bach den hohen Wahrheitsinn und das tiefe Gefühl für Ausdruck gehabt so Händel besetzte; er war' weit größer noch als Händel; so aber ist er nur welt Kunstgelehrter und fleißiger, hätten diese beiden großen Männer mehr Kenntniß des Menschen der Sprache und Dichtkunst gehabt und wären kühn genug gewesen alle zwecklose Manier und Konvenienz von sich fortzuschleudern: sie wären die höchsten Kunstideale unsrer Kunst und jedes große Genie daß sich izt nicht damit begnügen wollte sie erreicht zu haben, müßte unser ganzes Consystem umwerfen, um sich so ein neues Feld zu bahnen.

Bei einzelnen Stücken und Stellen dieser großen Männer (mehr aber noch bei Händel als bei Bach) ist's mir sehr oft so gegangen, wie's Göthe mit dem Münster zu Strassburg gieng. Ich will die ganze Stelle hersehen. Auch der Anfang trifft mich: wenn ich in der Spekulation durch den sinnlosen Mißbrauch und die fatale allgemeine Anwendung der Harmonie gereizt, mich mit Rousseau fast ganz gegen zusammenklingende Harmonie erklären mochte, wenn ich mit Sulzer eingeschwächt durch schönklingendes, oberflächliches, geheiligtes Geschwätz über schöne Formen und Manieren, fast Ordnung und Schönheit predigen mochte, und dann mich wieder ein Händelsches Bachsches Stück meinem kleinern Selbst entriß, und all des Räsonierens und Speculirens tief vergessen machte — dann seufzt ich oft hoch auf: „solcher Stücke mehr, ganzer solcher Werke, und mir die glückliche Lage und Seelenerhebung zu hoher Darstellung, und ich lese und schreibe keinen Buchstaben mehr!“ — Doch hier ist die Stelle von Göthe.

„Als ich das erstemal nach dem Münster ging, hatte ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntniß guten Geschmacks. Auf Hörensagen ehrt ich die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen, war ein abgezagter Feind der verworrenen Willkührlichkeiten gothischer Verzierungen. Unter die Rubrik Gothisch, gleich dem Artikel eines Wörterbuchs, häufte ich alle synonymische Mißverständnisse, die mir von unbestimmten, ungeordnetem, unnatürlichem, zusammengestoppeltem, aufgeflicktem, überladnem, jemals durch den Kopf gezogen waren. Nicht gescheiter als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt, hieß alles gothisch, was nicht in mein System paßte, von dem gedrechselten, bunten, Puppen und Bilderwerk an, womit unsre bürgerliche Edelleute ihre Häuser schmücken, bis zu den ernstesten Resten der älteren deutschen Baukunst, über die ich, auf Anlaß einiger abentheuerlichen Schnörkel, in den allgemeinen Gesang stimmte: „Ganz von Zierrath erdrückt!“ und so graute mirs im Gehn vorm Anblick eines mißgeformten krausborstigen Ungeheuers.

Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davdr trat. Ein, ganzer großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonirenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte. Sie sagen, daß es also mit den Freuden des Himmels sey, und wie oft bin ich zurückgekehrt, diese himmlisch, irdische Freude zu genießen, den Riesengeist unsrer Ältern Brüder, in ihren Werken zu umfassen. Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen in jedem Lichte des Tags, zu schauen seine Würde und Herrlichkeit. Schwer ist's dem Menschengeist, wenn seines Bruders Werk so hoch erhaben ist, daß er nur beugen, und anbeten muß. Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forschendes Schauen ermattetes Aug, mit freundlicher Ruhe gelegt, wenn durch sie die unzähligen Theile, zu ganzen Massen schmolzen, und nun diese, einfach und groß, vor meiner Seele standen, und meine Kraft sich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen. Da offenbarte sich mir, in leisen Ahnungen, der Genius des großen Werkmeisters. Was staunst du, lispelt' er mir entgegen. Alle diese Massen waren nothwendig, und siehst du sie nicht an allen älteren Kirchen meiner Stadt? Nur ihre willkührlichen Größen hab' ich zum stimmenden Verhältniß erhoben. Wie über dem Haupteingang, der zwen kleinere zu'n Seiten beherrscht, sich der weite

weite Kreis des Fensters öffnet, der dem Schiffe der Kirche antwortet, und sonst nur Lagerschloß war, wie, hoch drüber der Glockenplatz die kleineren Fenster erforderte! das all war nothwendig, und ich bildete es schön. Aber ach! wenn ich durch die düstern erhabenen Oeffnungen hier zur Seite schwebte, die leer und vergebens da zu stehn scheinen. In ihre kühne schlanke Gestalt hab ich die geheimnißvollen Kräfte verborgen, die jene beiden Thürme hoch in die Luft heben sollten, deren, ach, nur einer traurig da steht, ohne den fünfgethürmten Hauptschmuck, den ich ihm bestimmte, daß ihm und seinem königlichen Bruder die Provinzen umher huldigten. Und so schied er von mir, und ich versank in theilnehmende Traurigkeit, bis die Vögel des Morgens, die in seinen tausend Oeffnungen wohnen, der Sonne entgegen jauchzten, und mich aus dem Schlummer weckten. Wie frisch leuchtet er im Morgenluftglanz mir entgegen, wie froh konnt ich ihm meine Arme entgegen strecken, schauen die grossen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Theilen belebt; wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäferchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen; wie das festgegründete ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt; wie durchbrochen alles, und doch für die Ewigkeit. Deinem Unterricht dank ich's, Genius, daß mirs nicht mehr schwindelt an deinen Tiefen, daß in meine Seele ein Tropfen sich senkt, der Wonneruh des Geistes, der auf solch eine Schöpfung herabschauen, und Gottgleich sprechen kann, es ist gut! "Wer fühlt hier nicht tiefe Analogie mit unserm harmonischen Gebäude!"

O daß unsern beiden größten Tonkünstlern der Mangel an größerer Menschheit im Wege stand, daß sie nicht auch ein so ganzes, großes, wahres, vollendetes Werk darstellen konnten! und doch ruf' ich mit überwältigendem Gefühl, ob ihren einzelnen Größen und Schönheiten mit Göthe: „Du mein lieber Bruder im Geiste des Forschens nach Wahrheit und Schönheit, verschließ dein Ohr vor allem Wortgeprahle über bildende (nachahmende) Kunst, komm, genieße und schaue (höre). Hüte dich, den Namen deines edelsten Künstlers zu entheiligen, und eile herbei, daß du schauest (hörest) sein treffliches Werk. Macht es dir einen widrigen Eindruck, oder keinen, so gehab dich wohl, laß einspannen, und so weiter nach Paris.“

„Aber zu dir, theurer Jüngling, gefell ich mich, der du bewegt da stehst, und die Widersprüche nicht vereinigen kannst, die sich in deiner Seele kreuzen, bald die unwiderstehliche Macht des großen Ganzen fühlst, bald mich einen Träumer schilst, daß ich da Schönheit sehe, wo du nur Stärke und Rauheit siehst. Laß einen Mißverständnis uns nicht trennen, laß die weiche Lehre neuerer Schönheitelern, dich für das bedeutende Rauhe nicht verjäteln, daß nicht zuletzt deine fränkische Empfindung nur eine unbedeutende Glätte ertragen könne.“ — —

Diese Fuge, die ich hier abdrucken lasse, kann nun zwar von all diesem nicht viel zeigen: sie hat aber als Fuge ein großes, seltenes Verdienst: es herrscht durchaus eine so ausdrucksvolle sprechende Melodie drinnen und die Wiederholungen des Themas sind in allen Versetzungen so klar und eindringend, eben so auch der Gang aller Stimmen so natürlich und so unentworren, wie mans fast nur in händelischen Fugen findet, und daß selbst Bach — zwar sehr viele unendlich gelehrtere und fleißigere — aber wenig so schöne wahrhaftig rührende Fugen gemacht hat. Ich konnte gar nicht aufhören sie zu spielen, da ich sie zuerst sah, und war darob in das tiefste und doch süßeste Trauergefühl versunken. Man könnte Worte der tiefen Trauer sehr gut drauf singen: sie muß auch ja nicht geschwind vorgelesen werden. Von der Reinheit der Harmonie und des Klaviermäßigen drinnen etwas sagen, hieße die schuldige Ehrfurcht für den großen Meister vergessen.

Diesem allen ohngeachtet sind gewiß wenige Leser meines Werks damit zufrieden, daß ich statt dieses schönen Kunststücks nicht lieber ein Rondeau gegeben. Schlimm! — Nun, denen will ich noch ein liebes herziges Allegretto mit Variationen von Händel abdrucken lassen. Auch in diesem kleinen Stück kann man den wahren Klavierspieler und edlen Komponisten nicht verkennen.

11. Instrumentalmusik.

Johann Sebastian Bach.

Fuge.

The musical score consists of six systems, each with two staves. The first system is labeled 'Fuge.' and includes a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'r' and '7'. The subsequent systems continue the complex, overlapping melodic lines and rhythmic patterns characteristic of Baroque fugue style.

This page contains six systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'a' and '7'. The music is a single melodic line with a bass accompaniment. The first system begins with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a similar pattern. The second system continues the melody with a treble staff featuring a series of eighth notes and a bass staff with a similar pattern. The third system continues the melody with a treble staff featuring a series of eighth notes and a bass staff with a similar pattern. The fourth system continues the melody with a treble staff featuring a series of eighth notes and a bass staff with a similar pattern. The fifth system continues the melody with a treble staff featuring a series of eighth notes and a bass staff with a similar pattern. The sixth system continues the melody with a treble staff featuring a series of eighth notes and a bass staff with a similar pattern.

This page contains eight systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/8 time signature. The notation is highly complex, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, as well as triplets indicated by a '3' over the notes. Various accidentals (sharps, flats, naturals) are used throughout. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.



Händel.

Air. Allegretto.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes. The system concludes with a double bar line.

Variatio. I.

The second system, labeled 'Variatio. I.', continues the musical theme. It consists of two staves in treble and bass clefs with a one-flat key signature and common time. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some triplet markings. The system ends with a double bar line.

Variatio. II.

The third system, labeled 'Variatio. II.', continues the variations. It consists of two staves in treble and bass clefs with a one-flat key signature and common time. The music features more complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and some triplet markings. The system ends with a double bar line.

(Die übrigen Variationen künftg.)

Ueber die musikalische Ausführung

(Execution.)

(Fortsetzung.)

Es ist unbegreiflich, wie wenig Aufmerksamkeit man auf den Bau musikalischer Gebäude verwendet. Musik ist ein wesentlicher Theil des Gottesdienstes in einer der ausgebreitetsten Religionen geworden; Musik, und musikalische Schauspiele sind den Fürsten ein nothwendiger Zeitvertreib und fast unentbehrlicher Hofpracht geworden; mancher Fürst wendet so viel an Geiger und Pfeiffer, daß diese mit ihrem Getöse das allgemeine Nothgeschrey seiner hungernden Unterthanen überschallen können — und dennoch baut man Kirchen und Opernhäuser und Konzertsäle ohne alle Rücksicht auf die Wirkung der Musik. Es ist hier gar nicht meine Absicht die Fürsten anzureizen, daß sie neue wohl gar prächtigere musikalische Gebäude aufführen möchten, ich will nur auf alte und neue Mittel die Wirkung der Musik zu verstärken aufmerksamer machen, um mit weit weniger Sängern und Instrumentalisten große Wirkung hervorbringen zu können: warum das? — in meinem Munde würd' es doch nicht klingen wenn ich sagte, um dem arbeitenden Volke den fränkenden Anblick zu entziehen, daß so viele hochmüthige Müßiggänger auf mechanisch erlernte Künste albern eingebilddete Menschen so fett und prächtig von seinem Schweisse gemästet werden und daß für ihn mit Verachtung und Härte lohnen; um so viele träge gefräßige Verzehrer und durch Ueberfluß unglückliche Menschen zu nützlichen Arbeitern und durch Mäßigkeit zu gesunde und glückliche Menschen zu machen: — Das mag der Minister dem Fürsten sagen oder lieber sein Freund, der nicht sein Minister seyn mag, um für ihn desto freier und unbestochener beobachten zu können, was ihm und dem Volke frommt, ich will hier nur sagen — um vollkommeneren Ausführung musikalischer Kunstwerke zu erhalten. Denn wenn ich da, wo ich jetzt fünfzig Sängern und zweihundert Instrumentalisten brauche, nur zehn Sängern und zwanzig Instrumentalisten nöthig habe, so kann ich ehe fordern und erhalten, daß diese alle von Natur und Erziehung bestimmte und gebildete wahre Künstler sind.

Die Griechen und Römer hatten bey ihren Schauspielen metallne Masken, (bei den Lateinern persona) gleich Sprachröhren, und harmonische Wasen (*νημα*). Auf die ersten mag ich mich nicht einlassen, denn ich möchte keine schöne Stimme durch ein Sprachrohr hören. Die harmonische Wasen waren aber eine feine und treffliche Erfindung, es mag nun seyn, daß sie so beschaffen waren wie Vitruv sie beschreibt, Nischen zwischen den Säulen für die Zuschauer, aus Erz oder Thon gemacht, der Stimme des Schauspielers fren gegenüber stehend, oft in Akorden abgestimmt u. s. w., oder wie Domi glaubt (der in seinem Werke della musica Scenica am ausführlichsten davon handelt) daß es offene viereckigte Kammern dem Theater gegen über gewesen sind, wie man sie noch in den Mauern alter Amphiteater findet — Genug dies Mittel die Stimme bloß zu verstärken, ohne ihre Natur zu verändern, und sie so zu verstärken, daß sie so vielen tausenden Zuschauern verständlich war, ist äußerst nachahmungswürdig. Wenn man diesen Schallwänden nun außerdem, daß sie überhaupt den Ton regelmäßig und bestimmt verstärkten, noch die besondere Eigenschaft gäbe, daß jede Vertiefung zu einem bestimmten Ton oder halben Ton besonders mißlänge und ihn so verstärkte, man auch für jeden vernemlichen Ton unsrer Scala eine solche besondere Vertiefung oder Wase, oder wie man's nennen will, in der Schallwand hätte, so müßten selbst die Instrumente die wir jetzt haben, eine zehnfache und oft hundertfache Wirkung thun können.

Man findet in alten Gebäuden sehr häufig Plätze wo man auf vierzig fünfzig Schritt sehr deutlich hören kann, was gegen über äußerst sachte gesprochen wird. Wenn man das genauer beobachtete und auf die Richtung der Zuhörer gegen die Sängern und Spieler anwendete — Wenn man ferner auf der so verschiedenen und bewunderungswürdigen Natur vieler Echos mehr acht hätte — doch ich mag und kann dies nicht ausführen, nur aufmerksam machen möcht' ich unsre Regenten und Baumeister darauf.

Dem Baumeister wend' ich mich an die Instrumentenmacher. Wenn diese mehr die Natur des Klanges und der klingenden Körper studirten, mehr in der Mechanik nachdächten und erfänden, nicht immer so bloß handwerkmäßig nach dem einmal hergebrachten Leisten arbeiteten, so müßte auch unsern meisten Instrumenten eine an-

sehnliche Verstärkung zu geben seyn. Ich habe schon oft verschiedene Handwerker in physischen und mechanischen Vorlesungen gefunden, aber noch nie einen musikalischen Instrumentenmacher, wohl hab' ich indeß viel schlechte Tischlergesellen in wenig Jahren, als renomirte Instrumentenmacher wiedergefunden. Auf dem Wege muß freilich, wie es auch geschieht, die Kunst musikalische Instrumente zu verfertigen ehe verlieren als gewinnen. Wir haben auch keinen Silbermann keinen Stainer, keinen Straduarius mehr: und dennoch bin ich fest überzeugt müßten sich mit Orgeln Klavier: und Geigeninstrumente noch eben so große Verbesserungen vornehmen lassen, als jene Männer schon geleistet: und man müßte Geigen machen können — denn auch Stainer, Straduarius waren nur geschickte Handarbeiter, keine Physiker und Mechaniker — die sich zu den Stainerschen und Cremoneser verhielten, wie diese zu einer Nürnberger Fiedel im Eisertram zu haben. Eben so mit den Klavier: und Orgelinstrumenten. Es ist zum Erstaunen, daß ein solches bereits erfundenes Instrument wie die Orgel, wo Ein Mann ein ganzes mächtiges Orchester vorstellen kann, daß das nicht aufmerksamer und begieriger nach ähnlichen neuen Erfindungen macht. Selbst wie wenig Gebrauch wird nicht von den herrlichsten Orgeln gemacht! Die schönste und größte Orgel in Deutschland spielt ein verdorbener Fleischhacker (im eigentlichen Verstande Fleischhacker seiner Profession) der sich das Amt mit einigen hundert Thälern erkaufte hat. Ueberhaupt wo sind jetzt die Organisten die werth wären an den herrlichen Orgelwerken der vorigen Jahrhunderte zu sitzen? Die besten Organisten treiben andre Geschäfte, viele lassen das ganze Jahr durch Stümper an ihrer Stelle spielen. Es efelt mich weiter davon zu reden.

Noch ein Wort an Komponisten. Warum bleiben so viele der kräftigsten Instrumente jetzt ganz unbenutzt? Warum lassen Kirchenkomponisten die Orgel, Posaunen, Zinken, englische Hörner und viel andre sonst üblich gewesene kräftige Instrumente ganz ungebraucht? Jene blasende Instrumente sind selbst im Theater von außerordentlicher Wirkung. Gluck hat das gefühlt und herrlich benutzt: aber wer thut sonst? Ich muß hier einen Originalgeniezug von Gluck erzählen; er hat die Schlachtgesänge zu Klopstocks Hermanns Schlacht komponirt, aber noch nicht aufgesetzt oder ausgearbeitet; Klopstock mit Recht besorgt, das herrliche Kunstwerk könne verloren gehen, schreibt ihm einst und führt die besten Gründe an ihm zum Vollenden des Werks zu bewegen. Darauf antwortet Gluck, uneingedenk seines hohen Alters, er müßte erst neue Instrumente erfinden, die gegenwärtigen gütigten ihm nicht ganz zu seinem Werke. Daß heißt ich Künstlergeist und Künstlerleben. Hätte der Mann sich so an das Innere unsers Systems gemacht, wie ers für die Form musikalischer Schauspiele leider nur that! —

Ist man je auf dem Wege gewesen starkwirkende Instrumente erfinden zu müssen, so ist's jetzt, da das rauschende und lermende der Hauptcharakter unsrer neuern Musik ist: Durch diesen Geschmack geht auch sehr schnell die schönsten sanftesten Instrumente verloren. Die Gambe, o wie lieblich und süßrührend in Abels Hand! mir ist so wohl mir ist so weh, kommt' ich je einmal daß ich ihn hörte nur sagen oder vielmehr seufzen — Die Laute, in Leopold Weizens oder Pelagrazki's Hand so herzsichwellend und taumelerfüllend, die Harfe mit der Pettrini seine Zuhörer bezauberte, und eine Varenne mit süßer Wollust erfüllt, die Viole d'Amour und mehrere dergleichen sanfte Instrumente haben sich seit zehn, zwanzig Jahren fast ganz schon verloren. —

Ich mag hier nicht weitläufiger seyn; an einem andern Ort werd' ichs ausführlicher und praktischer zeigen, daß wir nur auf diesem Wege, nur durch zweckmäßigere musikalische Gebäude, durch Vervollkommen unsrer und Erfindung neuer musikalischer Instrumente, durch bessere Einsicht und Erfahrung der Komponisten, und endlich durch zweckmäßige Erziehung des Künstlers zu einer solchen großwirkenden Ausführung kommen können, deren sich der großgute Regent und der edel denkende Künstler nicht zu schämen hat.

Neue merkwürdige musikalische Werke.

I.

Six Symphonies à 2 Violons 2 Obois 2 Flutes 2 Corps de Chasse, Viole & Basse par G. Haydn Oeuvre XVIII. Amsterdam & Berlin chez Hummel. 1782.

Six Quatuors ou Divertissements à Deux Violons, Taille & Basse composés par Joseph Haydn Oeuvre XIX. Amsterdam & Berlin chez Hummel. 1782.

Diese beiden Werke sind voll der originalsten Laune, des lebhaftesten angenehmsten Wises. Es hat wohl nie ein Komponist so viel Eigenheit und Mannigfaltigkeit mit so viel Annehmlichkeit und Popularität verbunden als Haydn: und wenig angenehme und populäre Komponisten haben auch zugleich einen so guten Satz wie Haydn ihn die meiste Zeit hat. Es ist äußerst interessant Haydens Arbeiten in ihrer Folge mit kritischem Auge zu betrachten. Gleich seine ersten Arbeiten, die vor einigen zwanzig Jahren unter uns bekannt wurden, zeigten von seiner eigenen gutmüthigen Laune: es war da aber meistens mehr jugendlicher Muthwille und oft ausgelassene Lustigkeit, mit oberflächlicher harmonischer Bearbeitung; nach und nach wurde die Laune männlicher, und die Arbeit gedachter, bis durch erhöhte und gefestete Gefühle auch reiferes Studium der Kunst, und vor allem des Effectthuenden, der reife originale Mann und bestimmte Künstler sich nun in allen seinen Werken darstellte. Wenn wir auch nur einen Haydn und einen C. Ph. E. Bach hätten, so könnten wir Deutsche schon kühn behaupten, daß wir eine eigne Manier haben und unsre Instrumentalmusik die interessanteste von allen ist.

II.

Lieder im Volkston bey dem Klavier zu singen von J. A. P. Schulz, Capellmeister des Prinzen Heinrichs von Preußen. Berlin bey G. J. Decker. 1782.

Wahrheit, edle Einfalt und Popularität zeichnen diese Lieder Sammlung vor allen andern Sammlungen jeder Nation ganz vorzüglich aus. Man kann Lieblingsgesänge drinnen haben, und so hab' ich dann auch die meinigen, wie Selte 4. 6. 7. 8. 10. 12. 13. 18. 24. 29. 42. 46. 48. aber gewiß ist kein einziges Stück darinnen, in dem man nicht den fühlenden, denkenden und festgegründeten Künstler erkennt. Diese Sammlung kann wahrlich vieles dazu beitragen, daß unsre Nation von dem fremden, eiteln, üppigen Klingklang und Modesingsang zu Wahrheit und rührender Einfalt zurückkehrt, und so wieder freudigen wahren Genuß, an der Kunst erhält. Herr Schulz ist vor hundert andern der Mann dazu, der indem er, wo es sich mit guten Gewissen thun läßt, mit den Verwöhnten halben Weg geht auf ihrer Straße, sie so mit Lust und Liebe auf den besseren edlen Weg der Natur ziehen kann; und wer an solcher Hand in seine Helmschutze geführt wird, der beharrt dann auch mit dem lieben treuen Führer ohne Mißtrauen drinnen.

Hinten an finden sich bey dieser Sammlung einige Stücke aus der von Herrn Schulz neu komponirten französischen Operette: *la Fée Urgèle*. Das erste: *je vends des bouquets* hått' ich hier gerne als ein Muster der schönsten Malvität abdrucken lassen, wenn mir's der Raum vergönnte, und wenn ich nicht auch gewiß wäre, daß die Sammlung bald in jedes Kunstfreundes Hände seyn wird. Das andre Stück aus der Operette ist ein allerliebste sangvolles Rondeau. Es wår' eine unverantwortliche Schande für unsere deutschen Theater, die izt so eifrig alte und neue französische Operetten übersetzen lassen, wenn die nicht Herrn Schulz zu bewegen suchten, daß er diese für das Theater des Prinzen Heinrichs komponirte Operette auch für die deutschen Theater hergäbe.

III.

Ariette pour le Clavecin ou Piano Forte avec 14 Variations composés par Charles Fasch Musicien de la Chambre du Roi de Prusse. Amsterdam & Berlin chez Hummel. 1782.

Gründliche Arbeit, schöner Geschmack und Mannigfaltigkeit können nicht angenehmer und meisterlicher vereint werden, als sie es in diesen schönen Variationen sind. Solche Werke sind allein im Stande den Geschmack der Nation zu berichtigen und zu verebeln. Schulgerechte Werke in pedantischer Form thun's nicht. Herr Fasch hat in der Einkleidung alles was der neue Geschmack nur wirklich schönes und angenehmes hat, aufgenommen, und mit Feinheit angewandt, dafür aber nicht das geringste an Reinigkeit und guter Führung des Ganges, an wahrer, edler Klavlermanier aufgeopfert: und so geht der schwächere Kunstfreund, der anfänglich nur an der Einkleidung klebt, gerne an seiner Hand, und wird durch die edle Arbeit nach und nach gebildet: Der Künstler aber genießt die Annehmlichkeiten jener Einkleidung ohne Anstoß und Aergerniß. Das einzige so mich in meinem Vergnügen an diesen schönen Variationen einige Augenblicke gestört hat; ist daß Herr Fasch ein Thema gewählt, daß dreimal, und wenn man jeden Theil wiederholt, sechsmal in der Tonica schließt.

Wichtige Stellen aus Herder.

Was das geistliche Lied betrifft, so ist der Gebrauch davon dem popularen, praktischen Theologen ungleich nützlicher und mannichfalter (als das Lehrgebet). Das Gesangbuch ist die belebte Bibel für den gemeinen Christen, sein Trost, sein Lehrer, seine Zuflucht und Ergözung zu Hause; in öffentlicher Versammlung sollen Gesänge und die Töne, die sie begleiten, wie aufschwingender Aether, wie erquickende Himmelsluft seyn, die Seelen der Versammelten zu vereinigen und zu erheben. Was bleib die Musik, insonderheit die höchste von allen, heilige Musik, thun kann, läßt sich nicht beschreiben, sondern empfinden. Sie rührt durch ihre Einfachheit, sie erhebt durch ihre Würde. „In der Musik,“ sagt ein Autor, sind wir weiter, als in der Poesie, besonders nach dem Gott das erstaunenswürdlge Instrument, die „Orgel, hat erfinden lassen; sie, die alle Sprachen redet, die mit der süßen Vokstimme der Liebhaberin die Liebe Gottes in das horchende Ohr der Andacht haucht und seine Schrecken in das Ohr des Tyrannen brüllt: sie, die „viestimmige Posaune des Lobes Gottes, seiner schallenden Wunder und ihrer eignen Majestät, der Ewigkeiten „würdig.“ Wenn dies ist, (und wer kann leugnen?) welchen Gebrauch sollten wir von der Kirchenmusik machen! mit welcher Feierlichkeit und Würde sollten wir — nicht die S. Cäcilie, sondern die himmlische Andacht selbst auf ihrem unsichtbaren Aetherthron zu uns herabziehen, herabladen! —

So wie bey allen Wörtern der Gottesdienst Alterthum, Würde, Feierlichkeit gehabt hat, so sollten auch bey uns die Spuren, die davon etwa noch vorhanden seyn möchten, nicht gänzlich weggerülgt werden. Die in der Musik, wie im Gesange, im Liede, wie in der Predigt die Sprache des Gottesdienstes und der Religion üppig und welchlich machen wollten, sollten eher verwiesen werden, als jener Grieche, der einige Griffe der Tonart weicher machte; — verwiesen nemlich, nicht aus der Welt, sondern vom öffentlichen Gebrauche. Was sollen uns Gesänge die der größte Haufe nicht mitsingen kann und — nicht versteht? was sollen uns andre, die kein Mensch singen kann, weil sie zerhackt und durch sogenannte Verschränkungen, (Enjambemens) Reih auf Reih geslickt sind? Der Kirchengesang geht langsam und feierlich daher; was sollen ihm Sprünge? Der Kirchengesang ist für die Menge; also auch für die Bedürfnisse derselben, für ihre Denk- und Gehart, für ihre Situation und Sprache. Sie sollen hier zu Gott beten, wie sie aus ihrem Herzen beten würden; nur verebelte Sprache ihres Herzens. Muster soll der Gesang seyn, daß sie sich aus eigenem Triebe zum Muster nähmen, weil sie allenfalls so innig fühlen, aber es nicht so gut sagen könnten. — —

Was die Kirchenmusik anbetrifft, so haben wir ohne Zweifel bessere und mehr bessere Kirchenstücke in Tönen als in Worten; denn bei den gemeinen Kirchenkantaten ist der Text meistens mittelmäßig oder elend. Hier haben wir noch vieles für die Andacht zu wünschen, ehe der goldne Traum Klopstocks *) erfüllt wird. Lesen Sie die

*) S. Klopstocks Oden, S. 227. die Ehre.

Worreden Luthers zu seinem Gesangbuch und was er sonst bei aller Gelegenheit von der Musik spricht, wie er so nächst der Theologie, als eine zweite Theologie preiset, und sagen, was nach diesem Begriff unsre Musik des Gottesdienstes für eine andre Sache seyn könnte! Noch neulich habe ich dies an Handels Messias aufs neue gefühlt und geahndet. O Freund, welch ein grosses Werk ist dieser Messias, eine wahre christliche Epopee in Tönen! Wenn Sie gleich von Anfang die sanfte Trostesstimme, sodenn zur Ankunft des Messias in der ganzen Natur Berg und Thal ebnen hören, bis sich die Höhe, die Höhe des Herrn offenbarer und alle Welt ihn schaut mit einander: wenn sie die schauerliche Arie: wer mag ertragen den Tag, wenn er kommt und sein Läuterungsfeuer durch ihr ganzes Wesen fühlen; und der fröhliche helle Bote kommt, der mit seinem Lichthensgesange Frohlocken in Zion bringt; und die Völker, die so tief in den Kreuzgängen des Dunkels wandeln, nun sehn ein gross Licht, bis der ganze helle Morgen da ist; wann sodann das Einzige Chor in seiner Art: es ist uns ein Kind geboren, alle Namen des Neugeborenen wie Thautropfen vom Himmel herabzählet, und plötzlich alles schweigt und die sanfteste Hirtenmusik Nacht und Schlummer macht und die Ankunft vorbereitet — Sie wissen, m. Fr., mit Worten läßt sich über alle dies nichts sagen. Hören Sie die Arie: er wird Hirt seyn: kommt her zu ihm, die ihr mühselig seyd: hören Sie das Chor: Sieh da ist Gottes Lamm und darauf denn das Herzburchdringende Solo: er war verschmähet: deine Schmach zerbrach sein Herz: schau an und sich, ob irgend sey ein Jammer gleich seinem Jammer und Alles, Alles was folgt, bis zu dem in die Ewigkeiten hineingehenden Halleluja! ewig und ewig! Vernehmen dann nach einer kurzen Pause das sanfte, gewisse: ich weiß, daß mein Erlöser lebt und fühlen den allgemeinen Todesschlaf und die Auferstehung und wenn die liebliche Trommete tönt, die schöne Frühlingsverwandlung, und hören den Dialog über dem Grabe, Tod, wo ist dein Pfeil? und abermal Alles Alles, bis alle Ehre aus allen Welt-Enden dem Preiswerthen Lamm Dank und Höhe zu Füßen legen, auf ewig und ewig — hören Sie dies und haben nur einigcs Gefühl für Religion und Töne; wie werden Sie an manche unsrer Kirchenmusiken denken? Und doch ist alles so einfach! und nur Worte aus der Bibel — ja Gottlob! nur Worte aus der Bibel; keine schöngelehnte Kantate!

Chronologisches Verzeichniß

der öffentlich im Druck und Kupferstich erschienenen musikalischen Werke
von Johann Friederich Reichardt.

(Oefters schriftliche Anfragen, unvollständige Verzeichnisse in Kunstjournalen und Kunstregistern, auch falsche Anzeigen in Musikcatalogen bewegen mich hier melue öffentlich herausgegebenen Arbeiten vollständig anzuzeigen.)

1771.

- 1) Eine Klavierfonate aus B dur. Berlin, bey Winter

1772.

- 2) Hanschen und Gretchen und
3) Amors Guckkasten } zwey komische Opern im Klavierauszug. Riga, bey Hartknoch

1773.

- 4) Vermischte Musikalien (enthalten deutsche und italiänische Gesänge, Klavierfonaten, Violinfonaten, Trios für Klavier und Violin und ein Quartet für 2 Violinen, Bratsch und Bass) Riga, bey Hartknoch.
5) Concerto per il Clavi Cembalo (in B) accompagnato da 2 Violini Viola & Basso. Riga, appresso Hartknoch.
6) Concerto per il Violino Concertato (in Es x) accompagnato da 2 Violini, Viola & Basso. Riga, appresso Hartknoch.

1774.

- 7) VI. Concerts pour le Clavecin à l'usage du beaux Sexe. accompagné de 2 Violons Taille & Basse. Amsterdam, chez Hummel

(Diese sieben ersten öffentlich bekannt gemachten Werke sind Jugendarbeiten, die ich nebst sehr vielen andern von meinem zehnten bis zwanzigsten Jahre, ohne gründliche Einsicht in die Kunst, fast ohne Kenntniß der gemeltesten Regeln, aus Lieb und Lust geschrieben.)

1775.

- 8) Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Erster Theil. Braunschweig, in der Waisenhausbuchhandlung.
- 9) Ueber die komische Oper. Hamburg bey Bohn.
- 10) Ueber die berlinische Musik.
- 11) Gesänge fürs schöne Geschlecht. (enthalten deutsche Lieder, kleine deutsche Kantaten, deutsche und italienische Arien.) Berlin, bey Birnstiel.

1776.

- 12) Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Zweyter Theil. Braunschweig, in der Waisenhausbuchhandlung.
(Ich bin mir und dem Publikum das Geständniß schuldig, daß in all diesen fünf mit jugendlichem Enthusiasmus geschriebenen Schriften viele Meinungen und Urtheile enthalten sind, die izt nach reiferm Studium der Kunst nicht mehr die Meinigen sind.)
- 13) Ueber die Pflichten des Kipienviolinsten. Berlin, bey Decker.
- 14) VI. Sonate per il Clavi Cembalo. Beroline, apresso Decker.
- 15) Eine Symphonie aus Es dur für 2 Violinen 2 Hoboen 2 Flöten 2 Waldhörner 2 Fagotten Bratsche und Bass. Offenbach, bey André.

1777.

- 16) Concerto per il Clavi Cembalo (in g b) accompagnato da 2 Violini 2 Flauti traversi Viola & Basso. Lipsiae apresso Schwickert.
- 17) Eine Symphonie aus D mol für 2 Violinen 2 Flöten 2 Waldhörner Bratsch und Bass. Offenbach, bey André.
- 18) VI. Sonates pour le Clavessin avec l'accompagnement d'un Violin. Amsterdam chez Hummel.

1778.

- 19) VI Sonate per il Clavi Cembalo. Tomo II. Berolino in commissione apresso Mylius.
- 20) VI Sonate per il Violino Solo & Basso. Berolino in commissione apresso Mylius.
- 21) VI Sonate a 2 Violini & Violoncello. Offenbach, apresso André

1779.

- 22) And, ein Duodrama, im Klavierauszuge. Leipzig, bey Schwickert.
- 23) Oden und Lieder von Klopstock, Stolberg, Claudius und Hölder. Berlin, bey Paull.
- 24) Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino. Berlin, bey Mylius.
(Ein Versuch die elende Erziehung und Lebensart der meisten Tonkünstler in ein helles Licht zu setzen und auf eine bessere Erziehung und edlere Kunstbildung aufmerksam zu machen.)

1780.

- 25) Prokris und Cephalus ein Duodrama von Ramler. Im Klavierauszuge. Leipzig, bey Schwickert.
- 26) Ariadne auf Naxos eine Kantate von Herrn von Gerstenberg. In vollständiger Partitur und beygefügtten Klavierauszuge. Leipzig, bey Schwickert.
(Diese Ariadne hab' ich im Jahr 1775 bey einem sehr glücklichen Landaufenthalte, in meinem Vaterlande, aus reiner Liebe zum Gedichte entworfen, im Jahr 1778 sie mit neuem Fleiß bearbeitet und vollendet, und im Jahr 1779 nach einer Aufführung, bey der ich und mein Freund Schulz äußerst aufmerksam auf die Wirkung des Ganzen waren noch einmal von neuem umgearbeitet, doch so daß bey all diesen Bearbeitungen das wichtigste des Gesanges so geblieben, wie ichs gleich im Anfang entwarf, und der spätere Fleiß nur der Deklamation, der Harmonie, Begleitung und dem Ganzen galt. Nun ist es aber auch, nebst meinen Oden und Liedern in drey Theilen das Werk was ich am liebsten von mir gedruckt sehe, und was ich selbst mit väterlicher Gütlichkeit in jedes Kunstfreundes Haus einführen möchte.)
- 27) Lieder von Göthe, Bürger, Voß und Sprickmann. Zweiter Theil, Berlin, bey Paull.

1781.

- 28) Lieder für Kinder, aus Campens Kinderbibliothek. Hamburg, in der Heroldschen Buchhandlung.
- 29) Oden und Lieder von Herder, Göthe und andern Dichtern dritter Theil. Berlin, bey Paull.
- 30) Liebe nur beglückt, ein deutsches Singeschauspiel. Dessau, in der Buchhandlung der Gelehrten.

- 31) *Strohe Lieder für deutsche Männer.* Dessau, in der Buchhandlung der Gelehrten.
(Ein Versuch in Liedern im Volkston, in frohen Gesellschaften ohne Begleitung zu singen.)
- 32) *Lieder für Kinder,* aus Campens Kinderbibliothek. Zweyter Theil. Hamburg, in der Heroldschen Buchhandlung.

1782.

- 33) *Lieder von Kleist, Uz, Zagedorn und andern Dichtern.* Im Verlag der Brockauschen Armenschule in Schlesien.
- 34) *VI Sonates pour le Clavecin ou le piano forte.* Amsterdam, chez Hummel.
- 35) *III. Sonates pour le Violon Viole & Violoncelle.* Amsterdam, chez Hummel.
- 36) *Musikalisches Kunstmagazin.* Erster Band, aus vier Stücken bestehend.
(Folgende Werke sind bereits in den Händen der Buchhändler, um nächstens zu erscheinen.)
- 37) *Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem und der May.* Zwen Kantaten von Ramler. Gotha, bey Ettinger.
- 38) *Lieder von Gleim und Jakobi.* Gotha, bey Ettinger.
- 39) *Liebe nur beglückt,* ein deutsches Singschauspiel in drey Akten. Im Klavierauszuge. Petersburg, bey Breitkopf.
- 40) *Kleine Klavier- und Singsstücke.* Königsberg, bey Dengel und Wagener.
- 41) *J. J. Rousseau's musikalisches Wörterbuch,* aus dem französischen übersetzt und mit häufigen Zusätzen und Anmerkungen vermehrt. Lemgo, in der Maierischen Buchhandlung.

(Außer den Konzerten für Klavier, Violin und Bratsche, die ich sauber geschrieben jedes für Einen Louisd'or, und Solos Trios, Quartetten, Symphonien und italiänische Arien, die ich jedes für Einen holländischen Dukaten zu liefern versprochen, und bereits an einigen Kunstfreunden geliefert habe, will ich noch folgende größere Werke meiner Arbeit, an jeden, der die belagerten Preise bezahlen will, in vollständiger Partitur oder Stimmen, wie man's verlangt, sauber geschrieben liefern.)

Italiänische Werke.

- I. *Le feste Galanti.* Opera Seria in 3 Atti. (1776) 20 Louisd'or.
- II. *Artemisia.* Opera Seria in 3 Atti. (1778) 20 Louisd'or.
- III. *La Gioja dopo il Duolo.* Serenata á 6 Voci & 12 Instrumenti. 12 Louisd'or.
(Diese Serenate komponirte ich im Jahr 1776 auf die Genesung des Königs.)
- IV. *Ariane abandonata.* Cantata. La Poesia é dal Sign. Sanseverino. 6 Louisd'or.
- V. *II. Cantate al giorno natalizio della S. A. R. il Principe di Prussia e della S. A. R. la Principessa di Prussia.* 4 Louisd'or.

Deutsche Werke.

- VI. *Kantate auf den Geburtstag Friederich des zweyten König von Preußen.* 6 Louisd'or.
- VII. *Kantate auf den Frieden von 1779.* Poesie von Blum. 6 Louisd'or.
- VIII. *Prokris und Cephalus,* ein Duodrama, Poesie von Ramler. 6 Louisd'or.
- IX. *Ino,* ein Duodrama. Poesie von Brandes. 6 Louisd'or.
- X. *Der Holzhauer,* eine komische Oper. 6 Louisd'or.
- XI. *Liebe nur beglückt,* ein deutsches Singschauspiel in 3 Akten.
- XII. *Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem,* für 2 Diskantstimmen. Poesie von Ramler. 4 Louisd'or.
- XIII. *Der May,* eine musikalische Idylle für Diskant, Tenor und Begleitung von lauter blasenden Instrumenten. 3 Louisd'or.
- XIV. *An die Musik,* ein großes Chor, komponirt zur Einweihung eines Musiksaals. 2 Louisd'or.

Wer irgend ein's dieser größern Werke in vollständiger Partitur oder in kompletten Stimmen, andern zum Verkauf anbietet, der hat's mir entweder gestohlen, oder hält sein Wort nicht, es für sich allein erkaufte zu haben: und jedes andre Werk, so unter meinem Namen verkauft wird, ist nicht von mir.

Register zum ersten Bande.

A.	Seite.	B.	Seite.
Abel ein großer Gambist. — — —	204	Benda (Carl, jüngster Sohn von Franz Benda) tritt mit	Seite.
Abt (Thomas) eine schöne Stelle aus ihm über die Verfasser ächter Erbauungsschriften. — —	172	bleibender Treue in die Fußstapfen seines Vaters. —	25
Adelung eine wichtige Stelle aus seiner deutschen Sprachlehre. — — —	46	Begeisterung, hohe, begreift das ganze Wesen des Künstlers in sich. — — —	7
d'Alembert hat über Rameau's Lehre vom Grundbaß viel Licht verbreitet. — — —	144	de la Borde. Essai sur la musique ancienne & moderne IV Tomes & III cahiers de Musique, angezeigt 80 — 82	—
— — Brief über ihn von Rameau. — — —	146	Böckler (H. Ph. E.) in Heilbrunn hat eine neue Art Noten zu drucken erfunden. — — —	160
Ausführung (Ausübung, Execution) wird nie edel und groß werden, so lange Geschwindigkeit und zweckloser Hokusfokus herrscht. — — —	85	de Brosse über Sprache und Schrift wird angeführt. —	94
— — Alles was dazu gehört muß allein vom Musikdirector abhängen. — — —	85	Besozzi in Dresden hat mustermäßige Rondeaux gemacht	169
— — läßt sich lehren und lernen — — —	153	Björnsthäl, Nachricht von ihm über die Musik der Orientaler (aus Schölers Briefwechsel) — —	52
— — wird zu wenig gelehrt. — — —	—		
— — wahre Ausführung würde dem Komponisten weit mehr nützen als alle Lehrbücher über die Komposition — — —	—	C.	
— — Komponisten sollten auf Mittel zu ihrer Verbesserung mehr denken. — — —	—	Campe, seine kleine Kinderbibliothek — — —	175
— — fortgesetzt — — —	203	Choralgesang. Seine Würde. — — —	4. 6. 23.
— — Vorschläge an die Baumeister, Instrumentenmacher und Komponisten, zur Vervollständigung der Ausführung. — — —	203, 204	— — sein Ursprung und seine wahre Natur. — —	12. 23.
		— — höchstes Werk deutscher Kunst. — —	15
		Chronologisches Verzeichnis aller öffentlich erschienenen Werke von Joh. Fried. Reichardt, auch von dessen geschriebenen Musikalien. S. 207. 208. 209	
		Claudius (Mathias) eine treffliche Stelle von ihm	102
		Clavierstücke von Reichardt	
		1) die Freude. — — —	26
		2) Maiver Scherz. — — —	33
		3) eine Fantasia über eine petrarchische Ode von Rameau. — — —	65
		1) Air gracieux (ein Tanzstück aus Castor und Pollux) — — —	141
		2) Marche (eben daher) — — —	142
		3) 2 Gavotten (eben daher) — — —	143
		— — von Couperin	
		1) Sarabande. Les Sentimens — — —	147
		2) La Fleurie. — — —	148
		— — Joh. Seb Bach	
		Eine Fuge. — — —	198
		— — Händel	
		Allegretto mit Variationen — — —	202
		Couperin. Clavierstücke von ihm.	
		1) Sarabande. Les Sentiments. — — —	147
		2) La Fleurie. — — —	148
		— — von seinem Leben und Kunstcharakter und Werken. — — —	149
		— — er war der Franzosen Bach. — — —	—
		— — seine Explication des Agreimens. — — —	150 — 151
		D.	
		Dissonanz ihr Charakter. — — —	23
		— — ihre zufällige Einführung. — — —	—
		— — macht den Schluß notwendiger, kräftiger, und befriedigender. — — —	23
			Droy,

	Seite.
Dreyklang, vollkommener, läßt die Natur im tiefen Ton mitschlingen.	22
— — seine Umkehrungen.	22
Duodrama seine Einrichtung.	86
— — seine Wirkung.	86
Durante, als ächter Kirchenkomponist angeführt.	118. 135
— — ein italiänisches Duett von ihm.	132
— — Züge aus seinem Leben und Künstlercharakter.	135

E.

Einklang, sein wahrer Charakter.	63
— — findet sich in ächten Volksliedern.	3
— — schließt sich vorzüglich zu starken männlichen Gesängen.	63
Engel (J. J.) Ankündigung seiner Musik.	103
— — Ueber die musikalische Malheriey, wird den Dichtern wie den Tonkünstlern anempfohlen.	163
Erbauung durch Musik.	172
Erziehung des Künstlers.	E. 1 & c. 105 — 117

F.

Fasch (Carl) tritt als Komponist und Clavierspieler mit bleiderer Treue in Bachs Fußstapfen.	25
— — Arieite pour le Clavecin avec 14 Variations, angezeigt.	206
Fetter, ein Windmüller, geschickter Mechanikus und Instrumentenmacher.	104
Fingerzeige für den denkenden und forschenden deutschen Tonkünstler.	E. 46 — 48. 101 — 102
Fingal und Komala eine große deutsche Oper	165
Fischer hat in neuern Zeiten die Instrumentalkrondeau's in Gang gebracht.	169
Frescobaldi, ein edler Kirchenkomponist.	E. 118. 135
Frohberger ein gründlicher fleißiger Kirchenkomponist.	119
Fux ein gründlicher fleißiger Kirchenkomponist.	119

G.

Gabrielis, ein ächter Kirchenkomponist.	E. 118. 135
Ganze (das musikalische)	82 — 84
Gasparini ein edler Kirchenkomponist.	118. 135
Gesang. Warum wir deutsche so wenig Gesang haben.	3
— — die Jugend wird dazu aufgemuntert	175
— — seine Macht.	175 176
Gluck. Eine italiänische Arie aus seiner Alceste.	89
— — Zergliederung dieser Arie.	91
— — und Lulli, Vergleichung	91
— — seine Alceste ins schwedische übersetzt	104
— — Anekdoten von ihm.	204
Goethe seine Poesie ist musikalisch.	163
— — eine Stelle aus ihm	176. 197
Graun. (C. H.) ein ächter edler Kirchenkomponist	119
— — Anekdoten von seinem edlen Gesange.	158
Gretry, sein Ehrendenkmal in Lüttich.	50
Gruner (M. G.) Sechs Sonaten für das Clavier, angezeigt.	87

	H.	Seite.
Gändel. (George Friederich) Eine Arie aus seinem Alexanderfest mit Drydens englischen und Ramlers deutschen Text.	—	42
— — Zergliederung dieser Arie.	—	44
— — Eine italiänische Arie aus seinem Pastor Fido.	—	92
— — etwas über diese Arie.	—	93
— — ein ächter, edler Kirchenkomponist.	—	119
— — ein Chor aus seinem Alexanderfest mit Drydens englischer Poesie und Ramlers deutscher Uebersetzung.	—	136
— — Zergliederung dieses Chors.	—	140
— — eine schöne Stelle aus einer Arie seines Alexanderfestes	—	140
— — eine Arie aus seinem Messias.	—	191
— — ein Allegretto mit Variationen fürs Klavier.	—	202
Hanackisch, ein pohlischer Volkstanz, sein Charakter.	—	157
— — über die Hanacken aus Schölers Briefwechsel.	—	157
— — ein hanackischer Tanz für die Violine und Clavier.	—	156
Harmonie hat unser Ohr verspannt.	—	3
— — unser System dafür trägt noch zu sehr die Spur von Widersprüchen an sich.	—	3
— — ist nicht das innere wahre Wesen der Kunst.	—	5
— — gehet nur dahin wo es um Hobeit und Adel des Ausdrucks zu thun ist.	—	5. 23
— — wie sie entstand.	—	22
— — dissonirende und konsonirende Akorde haben Analogie mit Kürze und Länge im Zeitmaß.	—	23
— — zusammenklingende, wurde erst im funfzehnten Jahrhundert eingeführt.	—	24
— — führte die Instrumentalmusik vom Gesange ab.	—	24
Häbler (Hans Leo) ein großer Harmoniker und Kirchenkomponist	—	119
Haydn, seine originale Laune	—	25
— — Six Sonates pour le Clavecin angezeigt.	—	87
— — Six Symphonies &c.	—	—
— — Six Quatuors &c. angezeigt.	—	205
Herder. Seine Volkslieder werden oft angeführt, s. Volkslieder.	—	—
— — wichtige Stellen aus ihm.	—	206
Hermenfried oder über die Künstlererziehung.	—	105 — 117
Hiller seine Lieder sind fast volkmäßig.	—	5
— — mit Bürger verglichen.	—	48
— — stiftet Eingeschulen.	—	119
— — bleibt ohne Unterstützung.	—	—
— — seine geistlichen Lieder.	—	172
Homilins. Musikdirektor in Dresden, vortrefflicher Vorsteher des großen Chors.	—	118
— — ein vorzüglicher Kirchenkomponist.	—	119
— — muß Schule halten.	—	160

I.

Idylle, über die musikalische.	—	167
Ino ein Duodrama von Brandes und Reichardt.	—	86
Instrumentalisten. Die italiänischen und vorzüglich die französischen habens erstaunend weit in der Saltentänzeriey gebracht.	—	24
— — — müssen viel wissen und können, wenn sie das seyn wollen, was sie seyn sollten.	—	153
Instrumentalmusik war im Anfang Nachahmung, Wiederholung des Gesanges.	—	24

	Seite.
Instrumentalmusik wird durch Erfindung verschiedener Instrumente vom Gesang entfernt und endlich ganz getrennt.	25
— — — wird reformirt, aber nur in der Form	25
— — — Fortsetzung.	64
Instrumente, bessere der Harmonie fähige wirken ein zur Erfindung der zusammenklingenden Harmonie.	22
— — — Erfindung solcher Instrumente die nicht jeden Gesang geradezu nachahmen konnten, entfernten Gesang von Instrumentalmusik.	24
— — — noch mehr thaten das solche Instrumente auf denen Geschwindigkeit leichter herauszubringen waren als mit der Kehle.	24
Instrumentalstücke sollten immer nur einen bestimmten Charakter haben	25
— — — oder die wahre Mischung einer Leidenschaft enthalten	25
Italiäner haben große, edle Komponisten gehabt.	135
— — ihre Singschulen, was die gemischt.	118
— — haben gar keine Claviermanier: aus ihren Charakter erklärt.	149
— — haben nur Spinette und Flügel.	149

R.

Kaiser (Reinhardt, auch Riccardo Cesare genannt) Lebensumstände von ihm.	36
— eine deutsche Arie von ihm.	35
— Zergliederung dieser Arie und Bestimmung seines musikalischen Charakters.	36—38
Kirchenmusik, die ächte, edle.	84
— — erfordert eine wahrhaftig heilige Poesie die dem ganzen Volke heilig und verständlich ist.	84—85
— — freye Reichstädte könnten und sollten am ersten wahre Kirchenmusik haben.	85
— — sie zu veredeln ist höchster Zweck der Kunst.	179
— — ihre Entweihung ist gottlos.	—
— — Muster dafür.	180—193
Rienberger macht auf unsre Bezifferung aufmerksam.	46
— — will J. S. Bachs Choräle herausgeben.	51
— — ein wahrer Kirchenkomponist.	119
— — hat in seiner Kunst des reinen Satzes den Rameau oft berichtigt.	144
— — — — —	172
— — ein Duett von ihm.	190
Klöster. Nachricht von seiner musikalischen Votante.	52
Klopstock.	8—23
— — sein Messias glebt daß höchste lyrische musikalische Gedicht.	8
— — Anfang des lyrischen Messias	9—12
— — — Fortsetzung davon.	53—55
— — Oden von ihm, mit Musik von Reichardt.	—
1) Die Gestirne.	13—15
2) Der Jüngling	16
3) An Cidli.	17
— — über seine komponirte Oden.	22—23
— — worin man unterscheidet sich seine hohe Ode von seinem Kirchenliede?	— S. 22. 23. 62. 63

	Seite.
Klopstock Oden von ihm mit Musik von Reichardt.	—
1) Die höchste Glückseligkeit.	56—58
2) Schlachtgesang	59
3) Bardale.	60
— — über seine komponirte Oden (Fortsetzung)	62
— — der vollkommenste Dichter für wahre Musik.	163
— — seine geistlichen Lieder.	172
— — Hermanns Schlacht (hätte sollen bei der Abhandlung über die große deutsche Oper S. 164 als Muster angeführt werden) Gluck hat komponirt.	204
Kreuzfeldt, eine schöne Stelle aus einem Gedicht von ihm.	119
— — Oratorium von ihm.	128
— — die Jahresfeier eine Cantate.	194
Künstler sein Wesen: besteht in Freiheit, Wahrheit, Liebe und edelm Wirkungstrieb	1—7
— — sein Verderb.	1
— — seine Erziehung.	1
— — seine Bestimmung.	2
— — sein höchster Beruf.	6
— — muß nicht für Notenhändler und Modeton arbeiten.	6
— — muß nicht von Kritik ein Brotgewerbe machen.	6
— — Geiz und Eitelkeit tödtet alles Große und Wahre in ihm.	6
— — wie er groß und glücklich seyn kann.	6
— — muß oft sein Zeitalter verläugnen, um Veredlung der Menschheit zu wirken.	7
— — der deutsche Tonkünstler fand sein Element in der zusammenklingenden Harmonie.	24
Kunst was der Künstler an ihr hat.	1
— ihr Wesen	2
— Verläugnung ihrer zu allgemeinerer Wirkung.	3
— — — — — ist oft höchste Kunst.	6
— ihr Ursprung und Zweck ist heil g.	7
Kunstanekdoten.	— S. 49—50. 158
Kunstnachrichten.	— S. 51—52 103—104 159—160

L.

Lambert, eine Stelle aus seinem Organon.	46
Lavater, Stellen aus seinen physiognomischen Fragmenten die Stimme betreffend.	94
— — Fortsetzung.	152
— — von seinen geistlichen Liedern.	172
— — zwei geistliche Lieder von ihm mit Musik von Reichardt.	173. 174
— — schöne Stellen aus ihm über den Zweck der Künste.	179
Leo (Leonardo) eine italienische Arie von ihm	39
— Zergliederung dieser Arie.	41
— eine Anekdote von ihm.	49
— als wahrer Kirchenkomponist angeführt.	118. 135
— ein Chor für 2 Chöre von ihm.	180
Liebe, Wesen des Künstlers.	6
Liebe nur beglückt, ein deutsches Singschauspiel.	164
Liedermelodien, müssen für sich ohn' alle Instrumentalbegleitung bestehen können, u. s. w.	3
— — — — — französische, warum diese von der Nation allgemein einstimmig gesungen werden können, ohne den Charakter des Einklangs zu haben?	4

	Seite.
Liedermelodien die von Ziller und Standfuß kommen dem wahren Volksgesang am nächsten.	5
Lieder für Kinder von Campe und Reichardt 2 Theile angeführt.	175
— Zwei Lieder von Overbeck und Reichardt.	177
Lotti eine Anekdote von ihm.	158
— ein Originalgenie.	—
— er hat zuerst gezeigt, daß die Instrumentalmusik des höchsten komischen Ausdrucks fähig ist.	158
Lotti ein wahrer Kirchenkomponist.	118. 135
Lulli (Jean Baptiste) eine Duettmäßige Stelle aus seiner Alceste.	45
— Zergliederung dieser Stelle.	45
— eine französische Arie aus seiner Alceste.	88
— etwas darüber.	91
— hat guten Gebrauch von der fast unmerklichen Vermischung der gleichen und ungleichen Taktart gemacht.	91

M.

Meiners, eine Stelle aus seiner Geschichte der Wissenschaften bey den Griechen und Römern.	102
Melodie bekömmt durch Zeitmaß und Rhythmus Fäßlichkeit und Bedeutung.	22
Messias, von Klopstock giebt das höchste lyrische Gedicht.	8
— Probe davon.	9—12
— Fortsetzung.	53—55
Metastasio über seine Opern.	161
Merkwürdige Stücke großer Meister verschiedener Zeiten und Völker. S. 34—45. 88—93. 132—151 180—202	
Möser (Justus) herrliche Stellen aus seiner Schrift über die deutsche Sprache und Literatur.	47—48
— Vertheidigung des grotesken Komischen. angeführt.	162
Murat (ein Armenier) Nachricht von seinem merkwürdigen Werke: Essai sur la Melodie Orientale.	51
Musik, komische, ihr Charakter.	162
— ihre Anwendung zu häuslicher Erbauung.	172
— bei der frühen Erziehung.	174
— ist verachtet in Italien.	175

N.

Naumann von seinen schwedischen Opern.	104
Nationaltänze.	
1) Pohlisch.	95
2) Hanackisch.	156
Neue merkwürdige musikalische Werke: angezeigt.	69—87
Noten wie sie entstanden.	22
Notenstechereyen und Druckereyen schaden mehr als sie nutzen.	34

O.

Oper ihre Beschaffenheit in Italien.	161
— nothwendige Verschiedenheit der deutschen Oper von der italiänischen aus dem Charakter beyder Völker erklärt.	162
— Plan zu einer großen deutschen Oper.	165
Musikal. Kunstreisgazin, 4. Stück.	

P.	Seite.
Palma eine Anekdote von ihm.	185
Petrarch eine Stelle aus einer Ode von ihm, italiänisch und deutsch.	64
Piccini eine Anekdote von ihm.	49
Polnisch Charakter der Nation und des polnischen Tanzes.	95
Polonoise fürs Clavier.	96
— für die Violine.	98
Pädagogium in Darmstadt hat gute Einrichtungen für Musik.	160
Prencestini, ein wahrer, edler Kirchenkomponist	118. 135
Prokris und Cephalus, ein Duodramo von Ramler und Reichardt.	86

R.

Rameau ein Tanzstück aus seiner Oper Castor und Pollux, fürs Clavier gesetzt.	141
— ein Marsch aus eben der Oper.	142
— 2 Gavotten aus eben der Oper.	142. 143
— Etwas über Rameau und diese Stücke.	144
— ein ausführlicher und interessanter Artikel über Rameau aus de la Borde.	144—146
— über sein Bildniß von Göthe in Lavaters physiognomischen Fragmenten.	146
Ramler sein Ketzergesang der May angeführt.	108
Richard Löwenherz, König von England, eine Anekdote von ihm.	50
Rolle (Joh. Heinrich) Thirza und ihre Söhne ein musikalisches Drama, angezeigt und dabey das musikalische Ganze abgehandelt.	82—84
— seine geistlichen Lieder.	172
Rondeau, sein Charakter.	168
— schickt sich vorzüglich zum Pastorale.	—
— aus dem May von Ramler und Reichardt.	169
Rousseau.	2. 7.
— seine in Kupfer gestochene Musikkalien unter dem Titel les Consolations des miseres de ma vie angezeigt.	69
— die interessante Vorrede des Herausgebers jener Musikkalien voll Lebenszüge von Rousseau.	69—72
— einige Stücke aus jener Sammlung.	
1) Romance.	73
2) Duo.	75
3) Chansons.	76
4) Arie.	77
5) Chansons.	79
— sein Urtheil über Rameau.	144
Rudolphi (Caroline) Lieder von ihr mit Melodien im Chor zu singen von Reichardt.	
1) Das Glück des Lebens.	120
2) An einem Frühlingmorgen.	122
3) Das ist ein köstlich Ding dem Herrn danken.	124
4) An Gott.	126

S.

Schmidt wichtige Stellen aus seiner Geschichte der Deutschen	101. 102
Schulz (J. H. V.) ein durch Natur und Kunst wahrer Volksänger.	5
S h h	Schulz

Schulz Nachricht von seinen Werken. — —	63
— — — — —	172
— — ein Chor von ihm für Singstimmen allein. — —	183
— — Lieder im Volkston angezeigt — —	205
Schwanenberger, Nachricht von seiner Olympiade. — —	160
Singechöre, wo und wenn sie gut waren. — —	118 — 119
— — was sie wirken können. — —	—
— — wie schlecht sie jetzt fast überall bestellt sind. — —	—
Singeschaußpiel, über das deutsche. — —	161 — 164
Sonate hat eine höchst unnatürliche Form. — —	25
Standfuß hat Volksmäßige Lieder gemacht. — —	5
Stradella eine Anekdote von ihm. — —	158
Studium halbes ist gefährlich. — —	6
— — ganzes bringt erst wieder der Natur nah. — —	6
Sulzer eine schöne Stelle aus seiner Theorie der schönen Künste. — —	47
— — seine Theorie wird ins Italienische übersetzt — —	51
— — Rückwels auf ihn. — —	52
Stetten (Paul) eine interessante Nachricht von den Meistersängern aus seiner Kunst-, Gewerb- und Handwerkesgeschichte der Stadt Augsburg. — —	159
Stimmphysiognomie — —	94
— — — — — Fortsetzung. — —	152
Symphonie hat eine höchst unnatürliche Form. — —	25

I.

Telemann brachte aus Frankreich falsche Grundsätze mit. — —	4
Tonkünstler ist von andern und tausend Umständen weit abhängiger als der Mahler und Bildhauer. — —	2
— — ihre Unwissenheit in einländischer und ausländischer Kunstliteratur. — —	34
Tonleiter, wird bei allen ungelehrten Völkern durch die härtere oder weichere Kehle bestimmt. — —	21
— — wurde in Europa durch Berechnung festgestellt. — —	22
— — unsere chromatische und enharmonische Tonleiter hat von der griechischen nur den Namen ist nichts we-	

ter als zwey und drey ineinandergeschobene diatonische Tonleitern. — —	23
— — vom Unterschied der alten und neuen Tonleitern. — —	23
B.	
Vierling (J. G.) Sechs Sonaten für das Clavier, angezeigt	87
Volklieder geben dem forschenden Künstler oft mehr Aufklärung als manche große Oper. — —	3
— — haben den wahren Charakter des Einklanges. — —	3
— — waren einfacher und verbreiteter ehe zusammengesetzte Harmonie eingeführt wurde. — —	3
— — woran man ächte Volkslieder melodien erkennt. — —	4
— — sind oft Jägerhornstücke oder Lantänze und vertagen dann mehrere Stimmen. — —	4
— — ein schweizerisches Volkslied aus Herders Samml. — —	4
— — warum haben alle europäischen Völker keine neue wahre Volkslieder? — —	5
— — warum ist unsern Künstlern so schwer Lieder im wahren Volkston zu machen? — —	5
— — die ersten Gesänge der christlichen Kirche waren Volksgefänge. — —	22
— — 2 heftige Volkslieder mit ihren Melodien. — —	99. 100
— — ein elfasser Volkslied mit seiner Melodie, aus Herders Sammlung. — —	15
— — ein oberdeutsches Volkslied. — —	155
Volkstanz, polnischer. — —	95
— — holländischer. — —	156

B.

Weisse (Leopold) eine Anekdote von ihm. — —	158
— — ein großer Lautenist. — —	204
Wolf sechs Sonaten für das Clavier, angezeigt. — —	87

B.

Zelenka ein vortrefflicher Kirchenkomponist. — —	191
--	-----

N a c h r i c h t.

Der Erste Band dieses Werks ist nun mit diesem Stück, früher als zugesagt war, vollendet. Die Pränumeranten, die sich bisher gemeldet, bezahlen aber bey weitem noch nicht die Druck- und Papierkosten, und ich muß daher, so lieb ich diese Arbeit auch habe, mit dem Druck des zweiten Bandes einhalten, bis sich mehrere Kunstfreunde dafür interessieren. Ich bitte nun die bisherigen Pränumeranten, sich bald zu erklären, ob sie auch für den zweiten Band gelten: ich fordere nur Unterschrift des Namens: diejenigen die den ersten Band, der nun in allen Buchhandlungen Deutschlands 4 Thaler kostet, jetzt noch verlangen, können ihn von mir, wenn sie zugleich auf den zweiten Band mit Einem Dukaten unterzeichnen, für Einen holländischen Dukaten erhalten. So bald sich für den zweiten Band 500 Subscribenten unterzeichnet haben, mache ich die Zeit bekannt, in welcher das erste Stück (von 10 Bogen) wieder erscheinen soll; bey Ablieferung des Ersten Stücks erwarte ich dann die baare Pränumerazien, für die denn noch drey Stücke jedes zu 10 Bogen nachgeliefert werden. Das Porto kann ich aber künftig weder für Briefe noch für Pakete über mich nehmen. Mir thut wehe, daß ich ein Werk, das mir weit mehr der Kunst als des Gewinnes wegen am Herzen liegt, auf solche Art aussetzen oder wohl gar enden soll.

Berlin. Am Ersten October 1782.

Johann Friederich Reichardt.